

António Manuel
da Silva Pereira
Rodrigues

Índices académicos

Apropriação dos espaços interiores da Faculdade de Economia, da Faculdade de Medicina e do UPTEC no polo universitário da Asprela

MCA. 2015

Projeto para a obtenção do grau de Mestre
em Comunicação Audiovisual
Especialização em Fotografia e Cinema Documental

Professora orientadora principal: Prof. Dra. Olívia Marques da Silva

Coorientadores

Dra. Rita Castro Neves
Dr. Cádio Melo
Dr. João Leal

Aos meus pais

Agradecimentos

Este projeto cresceu e desenvolveu-se ao longo de vários meses. Sem a ajuda de várias instituições e pessoas que me foram acompanhando neste processo não teria sido possível chegar até aqui.

Quero agradecer ao IPP-ESMAE, em especial à Professora Doutora Olívia Marques da Silva, à Professora Doutora Rita Castro Neves, à Professora Doutora Fátima Marques Pereira, ao Professor Doutor Cláudio Melo e ao Professor Doutor João Leal pela orientação, apoio e esclarecimento.

Ao longo deste período muitos foram os amigos que ajudaram e emprestaram equipamento, livros e saber; pela ajuda e suporte técnico que sempre foram uma mais valia, o meu obrigado a Luísa Fragoso, Catarina Mendes, Salomé Arieira, Joana Castelo, Cláudia Tomás, Sofia Vieira, Miguel Paiva, Leonardo Mira, Flávio Romoaldo, Sérgio Rolando e Henrique Magalhães.

Ainda há que agradecer pela energia positiva aos amigos de sempre, mas sobretudo a Olga Santos, Otília Paulos, Rui Spranger, Valter Moutinho e Eduardo Leal.

Por último, agradeço com todo o carinho à minha família porque estiveram presentes incondicionalmente.

Palavras-chave

fotografia, documental, identidade, índice, apropriação, espaço, universidade

Resumo

Este projeto pretende interpretar a apropriação dos espaços pelos seus ocupantes. Através da fotografia documental representa fragmentos dos interiores da Faculdade de Medicina, da Faculdade de Economia e do Parque tecnológico - UPTEC da Universidade do Porto instalados no Polo Universitário da Asprela. Desta forma apresenta elementos da presença humana que os vivencia de forma quotidiana, ocupando-os e apropriando-se deles. Assim criando uma adaptação mutua entre o espaço físico e as pessoas.

Keywords

photography, documentary, identity, index, appropriation, space, university

Abstract

This project pretends to interpret the appropriation of places by their occupants. Through documentary photography it represents fragments of interior spaces of the Medical Superior School, the Economics Superior School and the Technological Park – UPTEC of the University of Oporto implanted in Asprela university city. This way presents elements of the human presence that uses it in a daily basis, occupying and adapting it.

Índice	INTRODUÇÃO	12
	CAPÍTULO 1	15
	1.1 Breve contextualização histórica da fotografia documental	15
	1.2. Identidade visual	21
	1.3 Índices académicos	23
	CAPITULO 2	25
	2.1. A Identidade dos espaços académicos	25
	2.2. A Universidade do Porto no Pólo da Asprela	26
	2.3 Faculdade de Medicina da Universidade do Porto	27
	2.4 Faculdade de Economia da Universidade do Porto	28
	2.5 Parque tecnológico da Universidade do Porto – UPTEC	30
	CAPITULO 3	32
	Estado da Arte	32
	3.1. Uncommon Places	32
	3.2. Faux Indices	38
	3.3. Is this place great or what	42
	CAPITULO 4	47
	4.1. Metodologia	47
	4.3. Exposição	49

4.4. Catálogo / publicação	50
CONCLUSÃO	53
BIBLIOGRAFIA	55
Referências bibliográficas	55
Bibliografia consultada	57
ANEXOS	58
Anexo A – Fotografias	58
Anexo B – Planificação da exposição	59

Índice de figuras

Figura 1 - William Thomas, Mrs Lewis Waller with Kaffir boy, 1903	16
Figura 2 - Lewis Hine, many yougsters here. Some boys were so small they had to climb upon the spinning frame to mend the broken threads and put back the empty bobbins, 1909.	17
Figura 3 - Dorothea Lange, Migrant mother, 1936.....	19
Figura 4 - Robert Frank, Parade - Hoboken, 1958.....	20
Figura 5 - Stephen Shore, West Avenue, Massachussetts, July 12, 1974.....	35
Figura 6 - Stephen Shore, Wilde Street and Colonization Avenue, Dryden, Ontario, 15 August, 1974.....	36
Figura 7 - Stephen Shore, Holdem Street, North Adams, Massachussets, July 13, 1974.....	36
Figura 8 - Stephen Shore, Sugar Bowl Restaurant, Gaylord, Michigan, July 7, 1973	37
Figura 9 - Stephen Shore, International Motel, Sacramento, California, July 22, 1973.....	37
Figura 10 - Lynne Cohen, Untitled (Waves), 2003/2013, gelatin silver print, courtesy of Olga Korper	40
Figura 11 - Lynne Cohen, Blackboard	41
Figura 12 - Lynne Cohen, Laboratory, 1999/2013, chromogenic print, 194.3 cm x 232 x 3.3 cm. Courtesy of Olga Korper Gallery, Toronto.	42
Figura 13 - Brian Ulrich, Chicago, IL, 2007	43
Figura 14 - Brian Ulrich, Kenosha, WI, 2003	45
Figura 15 - Brian Ulrich, Untitled, 2006	45
Figura 16 - Brian Ulrich, Canton Centre Mall, 2009	46
Figura 17 - Planificação da exposição	50
Figura 18 - Paginação do livro	51
Figura 19 - Capa do livro.....	52
Figura 20 - António Rodrigues, Escadas, UPTEC, 2015.....	58
Figura 21 - António Rodrigues, Entrada, 2015	58
Figura 22 - António Rodrigues, Vasos, 2015	58
Figura 23 - António Rodrigues, Quadro, 2015.....	58
Figura 24 - António Rodrigues, Estudo, 2015	58
Figura 25 - António Rodrigues, Coluna, 2015	58
Figura 26 - Planta do Porto Design Factory.....	59

Índice iconográfico

Capítulo 1 – Pág. 16



Figura 1 - William Thomas, Mrs Lewis Waller with Kaffir boy, 1903 (Wells, 1997, p. 60)

Capítulo 1 – Pág. 17



Figura 2 - Lewis Hine, many youngsters here. Some boys were so small they had to climb upon the spinning frame to mend the broken threads and put back the empty bobbins, 1909. (Bate, 2009, p. 52).

Capítulo 1 – Pág. 19



Figura 3 - Dorothea Lange, Migrant mother, 1936 (Wells, 1997, p. 56)

Capítulo 1 – Pág. 20



Figura 4 - Robert Frank, Parade - Hoboken, 1958 (Clarke, 1997, p. 155)

Capítulo 3 – Pág. 35



Figura 5 - Stephen Shore, West Avenue, Massachusetts, July 12, 1974 (Shore, 2004, p. 57)

Capítulo 3 – Pág. 36



Figura 6 - Stephen Shore, Wilde Street and Colonization Avenue, Dryden, Ontario, 15 August, 1974 (Shore, 2004, p. 61)

Capítulo 3 – Pág. 36



Figura 7 - Stephen Shore, Holdem Street, North Adams, Massachusetts, July 13, 1974 (Shore, 2004, p. 67)

Capítulo 3 – Pág. 37



Figura 8 - Stephen Shore, Sugar Bowl Restaurant, Gaylord, Michigan, July 7, 1973 (Shore, 2004, p. 22)

Capítulo 3 – Pág. 37



Figura 9 - Stephen Shore, International Motel, Sacramento, California, July 22, 1973 (Shore, 2004, p. 24)

Capítulo 3 – Pág. 40

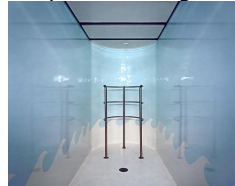


Figura 10 - Lynne Cohen, Untitled (Waves), 2003/2013, gelatin silver print, courtesy of Olga Korper (Cohen & Letourneux, 2013)

Capítulo 3 – Pág. 41



Figura 11 - Lynne Cohen, Blackboard (Ewing, 1987)

Capítulo 3 – Pág. 42

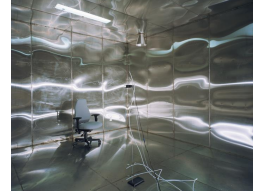


Figura 12 - Lynne Cohen, Laboratory, 1999/2013, chromogenic print, 194.3 cm x 232 x 3.3 cm. Courtesy of Olga Korper Gallery, Toronto.

Capítulo 3 Pág. 43



Figura 13 - Brian Ulrich, Chicago, IL, 2007 (Martin, 2011, p. 31)

Capítulo 3 – Pág. 45



Figura 14 - Brian Ulrich, Kenosha, WI, 2003 (Martin, 2011)

Capítulo 3 – Pág. 45



Figura 15 - Brian Ulrich, Untitled, 2006 (Martin, 2011)

Capítulo 3 – Pág. 46



Figura 16 - Brian Ulrich, Canton Centre Mall, 2009 (Martin, 2011)

Capítulo 4 – Pág. 50

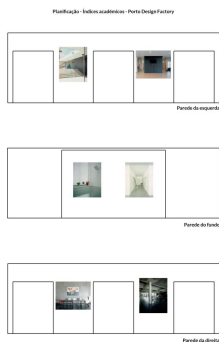


Figura 17 - Planificação da exposição

Capítulo 4 – Pág. 51

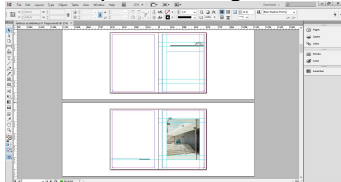


Figura 18 - Paginação do livro

Capítulo 4 – Pág. 52

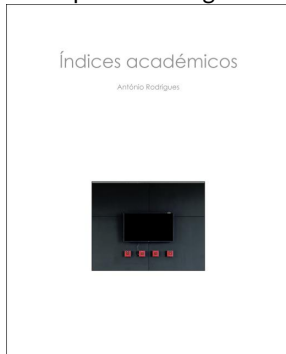


Figura 19 - Capa do livro

Anexo A – Pág. 58



Figura 20 - António Rodrigues, Escadas, UPTEC, 2015

Anexo A – Pág. 58

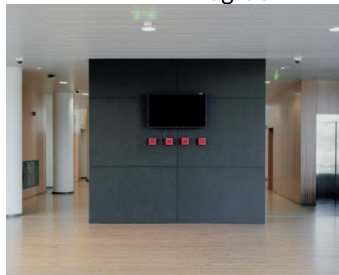


Figura 21 - António Rodrigues, Entrada, 2015

Anexo A – Pág. 58



Figura 22 - António Rodrigues, Vasos, 2015

Anexo A – Pág. 58



Figura 23 - António Rodrigues, Quadro, 2015

Anexo A – Pág. 58

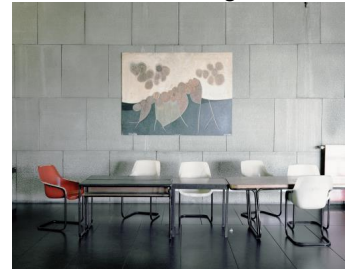


Figura 24 - António Rodrigues, Estudo, 2015

Anexo A – Pág. 58



Figura 25 - António Rodrigues, Coluna, 2015

Anexo B – Pág. 59



Figura 26 - Planta do Porto Design Factory

Introdução

Este projeto centra-se na interpretação de espaços académicos vivenciados diariamente. Sendo a fotografia documental uma interpretação da realidade, como se observam e representam os lugares onde transitam milhares de pessoas e como é visível a apropriação que fazem desses espaços.

Para este projeto foram escolhidas a Faculdade de Medicina, a Faculdade de Economia e o UPTEC da Universidade do Porto, todas integradas no Polo Universitário da Asprela. Pretende-se representar os interiores, procurando a sua identidade, atendendo à temporalidade da sua construção, mas também à diferente utilização que têm. Assim, registam-se os indícios de presença humana, fotografando o espaço adaptado às pessoas, procurando a individualidade das instituições que é também criada por quem as vive. Podemos aqui encontrar um retrato das pessoas pela sua ausência, interpretando os índices que vão deixando como sinal de apropriação.

As Universidades são vividas por alunos, professores e funcionários. A Universidade enquanto instituição pretende ser uma fonte de transmissão de conhecimento, assim, o seu espaço físico é ocupado por alunos que pretendem obter formação, torna-se o local onde passam largos períodos de tempo, como ocupação a tempo inteiro nas suas vidas. Para funcionários e professores estes espaços são o seu local de trabalho, onde desenvolvem a sua atividade profissional, que é promover o ensino.

A Universidade do Porto tem uma intensa vida académica e uma longa história, existe formalmente desde 1911, constituída por três polos académicos e catorze faculdades, aqui estudam cerca de 30.000 alunos¹.

Estes edifícios foram construídos para albergar instituições com um objetivo específico. Foram construídos num espaço temporal de várias décadas, com filosofias arquitetónicas diferentes. Enquanto o edifício antigo da Faculdade de Medicina nasce em 1960, associado ao Hospital de S. João, composto por salas de aula, laboratórios e a natural ligação ao serviço prático de medicina do Hospital; já o novo edifício da Faculdade de 2014 é composto essencialmente por equipamentos académicos e laboratórios de investigação. A Faculdade de Economia surge em 1974, é estruturada em salas de aula e anfiteatros. Por último, o UPTEC concluído em 2014 é um parque tecnológico sendo composto por vários espaços individuais atribuídos a empresas e grupos de trabalho.

Para o Pólo da Asprela houve em tempos um projeto que pretendia aqui implantar uma cidade universitária. Esta ideia não se concretizou, mas aqui foram surgindo várias instituições académicas ao longo do tempo, as primeiras numa altura em que este território tinha pouca ocupação, seguindo-se depois a implantação de várias faculdades. Assim, a Asprela tem crescido durante as últimas décadas tanto na

¹ Ver capítulo 2

edificação, como na população residente e flutuante. Desta evolução, tanto do território como das instituições, vão surgindo novas ocupações e necessidades, provocando uma constante mutação dos espaços.

A fotografia documental apresenta-nos uma visão sobre a realidade dos espaços urbanos, ocupados e vivenciados, permitindo uma oportunidade para uma reflexão social. Diz Sara Pinheiro² que *“A tendência actual no mundo artístico de exploração das novas representações da paisagem associadas ao impacto da presença humana, penetrando muitas vezes nas questões ambientais, ecológicas e mais globalmente articuladas com a tomada de consciência sobre as problemáticas do desenvolvimento e do futuro do planeta e da humanidade. A actualidade e importância deste tema são também acompanhadas pela dificuldade da sua definição conceptual.”* (Pinheiro, 2010).

A fotografia sempre esteve próxima da representação da realidade, contudo como diz Bate³, a fotografia documental é uma forma criativa de interpretar a realidade (Bate, 2009). Não é o propósito deste projeto descrever as faculdades e os seus ocupantes, procura-se em vez de isso interpretar fragmentos de uma realidade que tem um espaço físico e uma vivência humana. As fotografias resultantes são índices disso mesmo. Fontcuberta⁴ cita Marta Gili afirmando que desta forma as imagens tornam-se *“aparência ou rastro, ficção ou indício, mas justamente graças a essas qualidades convirão para transmitir os valores mais tangíveis e frágeis do ser humano”* (Fontcuberta, 2010).

Tratando-se este projeto de fotografia documental será pertinente introduzir as temáticas abordadas. Assim, o primeiro capítulo é constituído por três subcapítulos, em *“Breve contextualização da fotografia documental”* podemos encontrar de forma resumida a evolução dos conceitos que lhe são inerentes, assim como historicamente se vê a interpretação no documental; o segundo subcapítulo *“Identidade visual”* aborda a identidade na fotografia; no terceiro *“Índices académicos”* exploramos brevemente a visão semiótica dos signos e especificamente dos índices.

O segundo capítulo aborda o nosso objeto de estudo, começando com *“A identidade dos espaços académicos”* que apresenta os conceitos de Universidade e ainda *“A Universidade no Polo da Asprela”* que situa historicamente a Universidade do Porto e a sua evolução, os subcapítulos seguintes *“Faculdade de Medicina da Universidade do Porto”*, *“Faculdade de Economia da Universidade do Porto”* e *“Parque tecnológico da Universidade do Porto – UPTec”* introduzem respetivamente as três instituições, fazendo uma breve apresentação da sua história e atividade assim como uma descrição dos seus projetos arquitetónicos que compõem o espaço físico representado neste projeto.

² Sara Pinheiro no artigo *“A Paisagem, notas de conceptualização”*, publicado no Diário do Minho.

³ David Bate é um fotógrafo e ensaísta sobre fotografia, no livro *“Photography, Key concepts”*.

⁴ Joan Fontcuberta (n. Barcelona 1955) é fotógrafo, crítico e professor, no livro *“O beijo de judas: Fotografia e verdade”*

O terceiro capítulo identifica o estado da arte descrevendo nos seus três subcapítulos o trabalho de Stephen Shore, Lynne Cohen e Brian Ulrich.

O quarto capítulo descreve as metodologias de investigação utilizadas e descreve a apresentação do projeto.

Capítulo 1

1.1 Breve contextualização histórica da fotografia documental

A arte ocidental era dominada pelo desejo da semelhança com a realidade até ao fim do século XIX. A arte procurava imitar a natureza e os artistas procuravam ser-lhe fiéis. Sempre houve ao longo da história da arte a vontade de aproximar a representação da realidade (Lemagny & Rouillé, 1987, p. 13). Neste contexto, surge a fotografia, como meio de reprodução mecânico do mundo, no auge do desenvolvimento artístico e científico do século XIX. A fotografia conseguia reproduzir fielmente aquilo que os olhos podiam observar. A invenção da Fotografia⁵ data de 1826, quando Niépce⁶ conseguiu pela primeira vez fixar com sucesso uma imagem fotográfica num processo a que chamou Heliografia, descreveu-o como *“a reprodução automática, pela ação da luz, com as suas gradações de tons do preto ao branco, de imagens obtidas na câmara obscura”* (Clarke, 1997, p. 13).

Contudo, segundo Liz Wells⁷, apesar desta sua capacidade de representar o mundo visível e da sua utilização como documento, associada à realidade e à verdade, a definição de fotografia documental autonomizada surgiu apenas nas décadas de 1920 e 1930⁸. Assim, se cria um “novo género”, enquanto a Fotografia, de uma forma mais abrangente, se assume cada vez mais como um meio de expressão, podendo ou não ser representativa desse mundo visível (Wells, 1997).

Desde a sua invenção que a Fotografia esta era utilizada para mostrar o mundo desconhecido, como podemos ver na *figura 1*. Os fotógrafos faziam imagens de lugares e povos exóticos para mostrar ao ocidente. Desta forma a fotografia apresentava o “outro”, satisfazendo a nossa vontade de conhecer o que existe para além do nosso conhecimento. Sendo até em alguns casos esta fotografia utilizada como entretenimento, como atração de feiras, utilização em brinquedos óticos e comercializada como curiosidade (Wells, 1997).

A câmara era vista como uma testemunha imparcial, reprodutora da realidade visível, que podia trazer até nós lugares e acontecimentos que não se podiam presenciar. Mas desde o início da Fotografia

⁵ A Fotografia aqui surge com letra maiúscula definindo o meio fotográfico no seu todo, enquanto invenção e meio de comunicação.

⁶ Joseph-Nicéphore Niépce (n. França 1765 – m. 1833) é considerado o inventor da fotografia por ter conseguido fixar a primeira imagem fotográfica (Lemagny & Rouillé, 1987, p. 16).

⁷ Liz Wells é uma ensaísta sobre fotografia, no livro *“Photography, a critical introduction”*.

⁸ “O termo “documentário” foi introduzido pela primeira vez em 1926 por John Grierson, um produtor de filmes britânico, para descrever um certo tipo de cinema factual. Escrevendo num artigo sobre o filme “Moana” de Robert Flaherty para um jornal de Nova Iorque, Grierson caracterizou-o da seguinte forma: “sendo uma série de eventos visuais na vida quotidiana de uma juventude Polinésia, tem valor documentarista”. (...) Dois anos mais tarde, o termo aparece em França, onde foi ligado ao trabalho de Eugène Atget, André Kertész, Charles Sheeler e outros pelo crítico Christian Zévros. Com esta utilização, “documentário” tinha uma inflexão estética em vez de social” (Solomon-Godeau, 1991, p. 299).

existem algumas contradições, como diz Graham Clarke⁹ há uma dualidade permanente entre ciência e cultura (Clarke, 1997). Stephen Bull¹⁰ descreve esta dualidade afirmando que a Fotografia é uma evidência do que está em frente da câmara, mas pode ser objetiva ou subjetiva. Sendo a realidade objetiva composta pelos objetos reproduzidos e a realidade subjetiva a produzida pelo fotógrafo (Bull, 2010).



Figura 1 - William Thomas, Mrs Lewis Waller with Kaffir boy, 1903

Após a Primeira Guerra Mundial há uma necessidade de utilizar este meio para mostrar a realidade quotidiana, não apenas o mundo exótico, mas também o que estando próximo pode não ser conhecido. Acreditava-se que pelo conhecimento seria possível um mundo melhor, os fotógrafos e as publicações assumiam esse papel de apresentar as questões sociais como as minorias, a miséria e a pobreza com vista a uma progressão social (Wells, 1997).

Nestas primeiras décadas do século XX o documentarismo preocupava-se em registar como vivia a “outra metade”, documentando os pobres e as cidades que as pessoas comuns não podiam ou não queriam ver. Esta “outra metade” era apresentada da mesma forma que os fotógrafos do século XIX apresentavam os lugares e povos exóticos de terras distantes. Disto é exemplo pioneiro o trabalho de Jacob Riis

⁹ Graham Clarke é um ensaísta sobre literatura e fotografia, no livro *“The Photograph”*.

¹⁰ Stephen Bull é um artista e ensaísta sobre fotografia, no livro *“Photography”*.

intitulado *"How the Other Half Lives: Studies amongst the tenements of New York"*¹¹ de 1890, em que retrata as condições de vida que se encontra em Nova Iorque (Wells, 1997).

Estas imagens tinham por objetivo ser esclarecedoras da realidade para as massas, sendo registadas por fotógrafos que procuravam o modo de vida comum, eram depois publicadas em meios de grande difusão como jornais e revistas nacionais, que assim podiam chegar a largas franjas da sociedade.

Outro exemplo são as fotografias de Lewis Hine, que procurando combater o trabalho infantil, fotografou fábricas e ambientes onde se encontravam crianças. Com a publicação deste seu projeto foi possível conhecer-se esta realidade, despertando uma consciência coletiva, o que resultou na criação de legislação específica sobre o trabalho e a proteção das crianças, podemos ver na *figura 2* uma imagem de uma unidade fabril em que as crianças estão a laborar, sendo até perceptível que precisam de subir às máquinas para as operar (Wells, 1997).



Figura 2 - Lewis Hine, many youngsters here. Some boys were so small they had to climb upon the spinning frame to mend the broken threads and put back the empty bobbins, 1909.

A fotografia documental cresceu com a evolução de algumas características técnicas, como as câmaras portáteis de 35 mm, as películas cada vez mais rápidas, com mais qualidade e a impressão de revistas em massa, assim, tornou-se possível realizar fotografias de forma mais prática, em qualquer lugar e com uma maior divulgação. Estas evoluções técnicas associadas ao princípio que a fotografia podia ser utilizada como meio de transmissão de ideias e educação, tornou-a em um veículo importante a ser

¹¹ Este título pode ser traduzido: "Como vive a outra metade: estudos entre as habitações de Nova Iorque", *"tenements"* pode significar "cortiço", definindo uma habitação humilde.

utilizada por muitos. A ideologia era importante na transmissão de mensagens e as ideologias aproveitavam a fotografia para a sua divulgação.

Nesta época era atribuída muita credibilidade à fotografia e à imprensa, acreditando-se na reprodução técnica da realidade e na ética do fotógrafo. Contudo, o documentarismo já estava associado à visão subjetiva do fotógrafo.

Não sendo fácil uma definição concreta do que é documentarismo, este foi descrito ao longo do tempo como “forma, género, tradição, estilo, movimento e prática” (Wells, 1997), em 1926 o realizador britânico John Grierson definiu-o dizendo que é uma forma de tratar criativamente a realidade: a fotografia documental é uma interpretação (Bate, 2009).

A fotografia é uma interpretação do fotógrafo no local, mas no contexto em que é “lida” é sujeita a nova interpretação. Da mesma forma que duas pessoas observando o mesmo acontecimento terão duas visões ligeiramente diferentes do mesmo (Roodenburg, 1998).

Contudo o fotógrafo quando faz a sua fotografia compõe a sua imagem segundo a sua visão, esta será influenciada pela sua experiência pessoal, da mesma forma que a experiência pessoal do observador influenciará a sua leitura final. O fotógrafo poderá esperar que os elementos da sua fotografia se juntem e formem a imagem ideal, ou poderá compô-los, isto segundo a descrição de Bate da fotografia subjetiva (Bate, 2009).

Aqui sentem-se algumas contradições, concretamente na experiência da Farm Security Administration (FSA)¹², como diz Liz Wells: *“Porque estas fotografias são vistas como históricas, mas intemporais; densamente codificadas, mas transparentes; altamente específicas, mas universais”* (Wells, 1997), como podemos ver na fotografia *“Migrant mother”* de Dorothea Lange da figura 3, esta fotografia tornou-se uma das mais emblemáticas da FSA.

A FSA foi constituída por um grupo de fotógrafos que registou a vida dos americanos entre as décadas de 1930 e de 1940. Diz Liz Wells: *“A sua tarefa inicial era mostrar a América a trabalhar; recolher factos visuais que pudessem ilustrar os levantamentos sociais que estavam no coração do trabalho da FSA. Uma vez na estrada, contudo, os fotógrafos estavam livres dos constrangimentos de Washington e muitas vezes voltavam com imagens muito diferentes daquelas que eram esperadas. Por vezes a sua genialidade como artistas visuais permitiu-lhes ir além do trabalho como situação mundana e penetrar no coração secreto das coisas. De*

¹² A Farm Security Administration (FSA) foi uma agência apoiada pelo governo dos Estados Unidos e criada por Roy Stryker em 1935. Pretendia servir de apoio ao New Deal, do presidente dos Estados Unidos Franklin Roosevelt, que era um programa político e económico de apoio aos pobres rurais em consequência da crise desencadeada pela queda da bolsa de Wall Street em 1929. Stryker reuniu uma equipa de fotógrafos onde se incluíam Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Russel Lee, Arthur Rothstein e Marion Post Wolcott com o objetivo de retratar o dia-a-dia da vida americana. Entre 1935 e 1943 recolheram mais de 100.000 fotografias selecionadas que constituem um arquivo fotográfico incomparável (Lemagny & Rouillé, 1987, pp. 160, 161).

facto, entre os muitos milhares de negativos do projeto há muitos que concernem eles mesmos a trabalho humano" (Wells, 1997, p. 81).

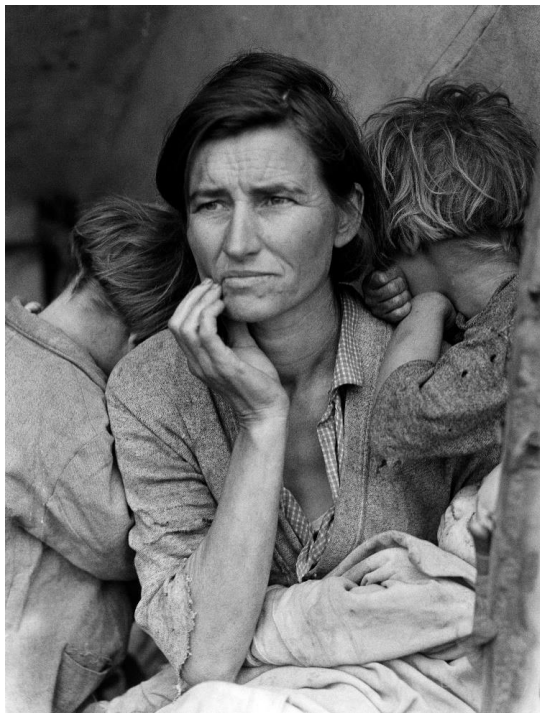


Figura 3 – Dorothea Lange, *Migrant mother*, 1936

Depois da segunda guerra mundial a fotografia torna-se bastante diferente daquilo que tinha sido nos anos 1930. *"Agora os factos importam menos que as aparências"* (Wells, 1997). A subjetividade ganha mais expressão e nos anos 1960 *"os fotógrafos estavam mais preocupados em oferecer uma visão pessoal da natureza da existência social"* (Wells, 1997), como podemos encontrar no trabalho pioneiro de Robert Frank na figura 4, que já não procura os pobres ou trabalhadores, os seus sujeitos são pessoas comuns no seu quotidiano.

Graham Clarke cita Peter Turner¹³ dizendo que *"existem mais fotografias que tijolos"*. Clarke adverte que muito do que se tem escrito sobre fotografia contemporânea se afasta dos fotógrafos concentrando-se nas questões de evolução crítica contemporânea e cultural. *"Desta forma qualquer fotografia, por consequência, envolve uma série de questões e ambiguidades endémicas à sua natureza como ato de representação"*. Contudo não seria possível analisar a Fotografia sem os fotógrafos, já que são os responsáveis pelas imagens que construíram a história da fotografia (Clarke, 1997).

Sobre a fotografia documental, Solomon-Godeau¹⁴ diz que a devemos analisar sob três perspetivas: primeiro como uma construção histórica que deve ser situada dentro dos discursos contemporâneos,

¹³ Peter Turner no livro *"History of Photography"*.

¹⁴ Abigail Solomon-Godeau (n. Nova Iorque 1947) é historiadora de arte, crítica e curadora, no livro *"Photography at the dock"*.

práticas e costumes; em segundo numa abordagem semiótica, *“como parte de um sistema de comunicação mais abrangente, tanto como condutor como agente de ideologia, providenciando evidências empíricas e “verdades” visuais, a fotografia documental pode ser analisada como um sistema de signos possuidor do seu próprio aglomerado de códigos visuais e significantes que determinam a recepção e instrumentalidade”*; por último, devemos analisar o documentário sob os espaços discursivos da mídia (e mais recentemente das galerias e museus), para compreender o seu papel (Solomon-Godeau, 1991).



Figura 4 – Robert Frank, *Parade – Hoboken, 1958*

Sobre a semiótica, John Deely¹⁵ distingue as “coisas” que existem no mundo natural sem intervenção humana, enquanto os “objetos” possuem essa experiência humana, logo quando usados num processo de significação (como a fotografia) tornam-se “signos”. Para Deely *“apresentar as coisas como são”* (sem intervenção humana) é impossível (Bull, 2010).

Hoje a fotografia documental já não tem o objetivo informativo e pedagógico que teve em outros períodos da sua história. A fotografia documental contemporânea já não é utilizada para “educar” as massas através de revistas e jornais de grande tiragem, vive nos livros e nas exposições. Diz Bate que esta mutação de meio começou a acontecer nos anos 1930, em parte como forma de os fotógrafos assumirem maior controlo editorial sobre o seu próprio trabalho (Bate, 2009). Por outro lado, Roodenburg¹⁶ vê esta mudança como evolução do fim das ideologias. Nos anos 1970, as publicações vão-se alterando, enquanto antes procuravam apresentar questões sociais, agora procuram agradar o público. Enquanto no início do

¹⁵ John Deely citado por Stephen Bull no livro *“Photography”*.

¹⁶ Linda Roodenburg no livro *“Photoworks in progresso: vol 1”*.

século XX a fotografia era vista como um meio através do qual se podia apresentar a realidade, assim, as publicações procuravam melhorar o quotidiano pela difusão de ideais. Hoje as publicações têm maiores preocupações económicas, a necessidade de vender e sobreviver à concorrência leva-as a procurar os desejos do público, dando-lhe aquilo que este procura, substituindo ideologia por entretenimento (Roodenburg, 1998).

Assim, o trabalho documentarista já não é uma divulgação em massa de interpretações sobre a realidade. Cada vez mais é o quotidiano que é questionado e exposto. A fotografia documental contemporânea está *“longe de inocentes transcrições da realidade, as fotografias são objetos materiais complexos com a capacidade de criar, articular e manter significado”* (Wells, 1997).

Distanciando-se desta inocência, *“O documentarismo é arte quando transcende a sua referência ao mundo, quando o trabalho pode ser olhado, primeiro e antes de mais nada, como um ato de autoexpressão por parte do artista”* como diz Alan Sekula¹⁷, sendo a missão de um artista a sua interpretação como forma de expressão (Wells, 1997).

1.2. Identidade visual

Linda Roodenburg afirma que tudo tem uma identidade. Sendo a identidade resultado da relação entre observado e observador. Contudo a identidade depende da interpretação da pessoa que observa, da sua experiência, do contexto ou situação (Roodenburg, 1998).

Como já vimos, na Fotografia há uma dualidade entre objetividade e subjetividade. Também na identidade visual podemos encontrar essa dualidade. Um motivo fotografado de forma objetiva apresenta-nos as suas propriedades físicas e visuais, mas este pode ser apresentado de forma subjetiva. O fotógrafo tem controlo sobre uma série de questões técnicas com as quais pode encaminhar o olhar do observador.

Para Bate, *“do ponto de vista semiótico, a “objetiva” (fotografia de tripé) enfatiza os códigos informacionais, utilizando as qualidades das lentes e do filme (o que resulta na utilização da qualidade, profundidade de campo, etc.); enquanto a “subjetiva” (fotografia de obturador) privilegia os códigos estilísticos e iconográficos (utilizando o desfoque, o enquadramento cortado, o movimento...)”* (Bate, 2009).

Ainda sobre o controlo que o fotógrafo tem sobre a construção de uma imagem, Clarke descreve seis aspetos que influenciam a estrutura de uma fotografia: o tamanho da imagem final; o formato em que

¹⁷ Alan Sekula (n. Pennsylvania, 1951 – m. 2013) citado por Liz Wells no livro *“Photography, a critical introduction”*.

é apresentada; o ponto de foco ou profundidade de campo; a bidimensionalidade; a cor ou preto e branco; e o tempo.

Assim, podemos afirmar que a identidade existe no motivo fotografado, contudo esta identidade é interpretada pelo fotógrafo utilizando a técnica, que está dependente da sua experiência, sendo finalmente apresentada de uma forma e num contexto, aqui será interpretada novamente pelo leitor da fotografia.

Desta forma a identidade singular está dependente da identidade coletiva. O grupo em que um indivíduo se insere serve de contexto à sua identidade individual. Podemos a partir daqui definir esse grupo como a soma dos seus indivíduos. Aqui podemos encontrar condicionantes sociais e culturais para a construção da identidade, sendo que o grupo define o indivíduo e vice-versa. Assim sendo, a identidade está em grande medida na forma como os outros vêm as escolhas do indivíduo. A necessidade de afirmação de uma identidade depende da aceitação do grupo em que se insere.

Roodenburg cita o autor holandês Multatuli¹⁸: *“Vistos da lua, temos todos o mesmo tamanho”*. Relacionando esta afirmação com a identidade na fotografia, numa época em que o individualismo ainda estava a surgir, o sentido coletivo relativizava a individualidade, a especificidade (detalhe) da identidade será maior quanto mais próximo o fotógrafo estiver. Se no século XIX a importância social do indivíduo em relação à sociedade a que pertencia era reduzida, no século XX isto foi-se alterando. Desde os anos 60 que o individualismo inscreve a identidade como singular. A identidade já não é construída com base em semelhanças dentro de grupos ou estereotipadas por padrões, é marcada pelas diferenças (Roodenburg, 1998).

Como diz Roodenburg em “Photoworks”¹⁹, as escolhas individuais são cada vez menos influenciadas por fatores sócio-culturais ou religiosos, a identidade já não é dos grupos, mas dos indivíduos. A identidade torna-se uma questão para quem está afastado ou insatisfeito com a sua posição, ou quando a sua visão de si próprio não corresponde à que os outros têm de si. Em “Photoworks” procura-se a identidade das pessoas na Holanda e como dentro de um grupo, que é a cultura holandesa, se define a identidade dos indivíduos que integram o país, citando Deidre McCoskey: *“O positivo é que quanto mais indefinida a identidade nacional, mais espaço há para o indivíduo”* (Roodenburg, 1998). Assim, hoje em dia, o individualismo permite assumir uma identidade individual com menos constrangimentos por parte do seu contexto, sendo cada vez mais os elementos a contruir a identidade do conjunto.

¹⁸ Multatuli é o pseudónimo literário do escritor holandês Eduard Douwes Dekker (n. Amesterdão 1820 – m. Nieder-Ingelheim 1887).

¹⁹ Livro publicado no resultado de um conjunto de projetos fotográficos sobre a identidade na Holanda, *“Photoworks in progresso: vol 1”*.

Roodenburg cita Van Beek que conta um episódio passado na Papua, ao cruzar-se com um habitante local não o fotografou porque este trazia um saco de compras, na altura não lhe pareceu um nativo autêntico o suficiente. Só mais tarde se consciencializou desta realidade, arrependendo-se de não ter realizado a fotografia. Van Beek diz que a nossa visão sobre os bens de consumo é complexa, impedindo-nos de ver o seu real valor e significado (Roodenburg, 1998). O saco de compras deste nativo faz parte da sua identidade porque ele enquanto indivíduo tem necessidade de bens de consumo no seu quotidiano. A identidade é constituída também pelo que difere entre indivíduos ou motivos. Sendo que a afirmação de identidade se pode encontrar na busca de características diferentes. A identidade visual será então a apresentação dos elementos que, sendo únicos, distinguem entidades que podem ser de um mesmo grupo ou ter a mesma função.

É comum a fotografia contemporânea envolver-se em situações e desenvolvimentos sociais, que pressupõe que seja realizada com proximidade, subjetividade e sem distanciamento. A fotografia documental investiga aspetos da realidade contemporânea, assim está ligada às ciências sociais. Esta relação estabelece-se em dois níveis: como a realidade é representada e as representações em si. (Roodenburg, 1998). Nesta relação criada entre fotógrafo e o seu motivo estabelece-se a identidade que será fotografada. A representação de uma identidade está dependente das complexas interações que se criam entre o motivo e o seu contexto.

1.3 Índices académicos

O título deste projeto faz referência aos índices académicos, se há uma alusão aos índices que se podem encontrar em qualquer publicação, nomeadamente académica, estes servem de referência em qualquer leitura, pretende-se também a relação com os Índices da semiótica que nos remetem para a teoria da comunicação.

O conceito de comunicação é algo que todos compreendemos, embora nem sempre seja fácil definir. Diz John Fiske²⁰ que *“comunicação é falarmos uns com os outros, é a televisão, é divulgar informação, é o nosso penteado, é a crítica literária: a lista é interminável”*. Sendo a comunicação passível de estudo, a escola semiótica²¹ vê-a como *“produção e troca de significados”* (Fiske, 1999).

Para que a comunicação aconteça é necessário haver a transmissão de uma mensagem constituída por signos. Os vários modelos de significação descrevem três elementos que se relacionam: o signo, aquilo

²⁰ John Fiske (n. 1939) no livro *“Introdução ao estudo da comunicação”*.

²¹ John Fiske descreve duas escolas de comunicação: a processual que se concentra no processo da comunicação, sendo que esta vê a comunicação como *“interação social através de mensagens”*, incidindo sobretudo na transmissão de uma mensagem entre emissor e recetor; e a semiótica que vê a comunicação como geradora de significação, esta concentra-se na mensagem constituída por signos e na forma como se constroem significados para esses signos (Fiske, 1999, pp. 13–18).

a que se refere e o leitor da mensagem. Assim, os signos são elementos que dentro dessa mensagem representam algo para alguém. Na semiótica o leitor (ou recetor) tem um papel ativo na compreensão da mensagem, porque a ele cabe atribuir um significado ao signo que ele recebe nessa mensagem. Este significado estará tanto mais próximo do significado que foi atribuído pelo emissor quanto mais semelhantes forem os códigos e sistemas de signos utilizados pelos dois (Fiske, 1999, pp. 63, 64).

Segundo o modelo de Pierce²² há três categorias de signos: os ícones, os índices e os símbolos. Apesar de estas categorias não serem estanques, Pierce define ícone como sendo semelhante ao seu objeto, no índice há uma ligação direta entre o signo e o seu objeto e no símbolo não existe semelhança, sendo a relação entre objeto e signo convencionada (Fiske, 1999, p. 70). Diz Pierce que *“Todo o signo é determinado pelo seu objeto: quer porque, em primeiro lugar, faz parte do caráter do objeto, e nesse caso chamo ao signo um ícone; quer porque, em segundo lugar, está realmente, e a sua existência individual, ligado ao objeto individual, e nesse caso chamo ao signo índice; quer, em terceiro lugar, pela certeza mais ou menos aproximada de que será interpretado como denotando o objeto em consequência de um hábito, (...) e nesse caso chamo ao signo um Símbolo”* (Fiske, 1999, p. 71).

Como já vimos há uma relação direta entre o Índice e o objeto que este representa. Fiske dá como exemplo o fumo como sendo índice de fogo, ou um espirro como índice de uma constipação (Fiske, 1999). Assim o Índice só existe porque há um objeto que o justifica. Contudo, não sendo este signo a representação do objeto em si mesmo, não existindo uma semelhança entre os dois (como é o caso dos Ícones), apenas podemos presumir o objeto. O Índice refere-se a um objeto que está apenas sugerido e depende em grande medida do processo de significação do leitor da mensagem. Apesar de a sua existência não ser questionada a sua realidade concreta não é conhecida.

²² C. S. Pierce (n. 1931 - m. 1958) foi um filósofo e lógico americano e é considerado um dos fundadores da semiótica (Fiske, 1999, p. 66).

Capítulo 2

2.1. A Identidade dos espaços académicos

A Universidade é uma fase importante na vida de qualquer pessoa que a viva. Quer pelo trabalho desenvolvido, pelo tempo despendido ou pelas relações humanas estabelecidas.

Boaventura de Sousa Santos²³ descreve três objetivos da Universidade: a investigação, a cultura e a formação. Assim, a Universidade deve ser orientada para uma formação integral, em que o ensino trabalha as qualidades técnicas e profissionais, mas deve passar também pela educação do Homem no seu todo e na insistência em busca da verdade (de Sousa Santos, 1989).

As Universidades servem para formar, o seu espaço físico serve para acolher e de forma conveniente propiciar essa formação. Segundo Sousa Santos *“é o lugar onde por concessão do Estado e da sociedade uma determinada época pode cultivar a mais lúcida consciência de si própria”* (de Sousa Santos, 1989).

Um relatório da OCDE de 1987 define entre os objetivos das Universidades o fortalecimento da competitividade da economia e a prestação de serviços à região e à comunidade local (de Sousa Santos, 1989). Assim percebemos que a responsabilidade social das universidades sempre foi transversal.

O ideal do ensino universitário estava no século XIX, como diz Boaventura: *“A exigência posta no trabalho universitário, a excelência dos seus produtos culturais e científicos, a criatividade da atividade intelectual, a liberdade de discussão, o espírito crítico, a autonomia e o universalismo dos objetivos fizeram da universidade uma instituição única, relativamente isolada das restantes instituições sociais, dotada de grande prestígio social e considerada imprescindível para a formação das elites”* (de Sousa Santos, 1989). Contudo Boaventura ressalva que a evolução do século XX trouxe dicotomias fruto dos novos tempos como sejam a alta cultura versus a cultura popular, a educação versus o trabalho e a teoria versus a prática.

²³ Boaventura de Sousa Santos (n. Coimbra 1940) no artigo *“Da ideia de Universidade à Universidade de ideias”* publicado na Revista crítica de ciências sociais.

2.2. A Universidade do Porto no Pólo da Asprela

A Universidade do Porto é a maior Universidade portuguesa, segundo o reitor José Carlos Marques dos Santos²⁴, com “com cerca de 30.000 estudantes, mais de 1.920 docentes/investigadores (ETI) e quase 1.700 funcionários”(Marques dos Santos, sem data).

Foi fundada por decreto do Governo Provisório da República em 24 de Março de 1911, logo após a implantação da República. Esta medida corajosa procurava a democratização da cultura, como diz o decreto: *“um dos primeiros deveres do Estado democrático é assegurar a todos os cidadãos, sem distinção de fortuna, a possibilidade de se elevarem aos mais altos graus de cultura, quando disso forem capazes, por forma a que a Democracia constitua, segundo a bela definição do imortal Pasteur, aquela forma de estado que permite a cada indivíduo produzir o seu máximo esforço e desenvolver, em toda a plenitude, a sua personalidade”*. Assim nascem as Universidades do Porto e de Lisboa (dos Santos, 1986).

Contudo, no caso da Universidade do Porto, as suas raízes estão nas escolas que já existiam na cidade e formavam os quadros necessários durante os séculos XVIII e XIX. Em 1762 o rei D. José I criou a Aula Náutica. Esta modesta escola surge do pedido dos mercadores do Porto para formar pessoal qualificado na área naval, comércio, indústria e artes. A esta escola sucederam-se a Aula de Debuxo e Desenho em 1779, a Academia Real da Marinha e Comércio em 1803 e a Academia Politécnica em 1837 (dos Santos, 1986).

Em 1825 é fundada a Real Escola de Cirurgia que será transformada em Escola Médico-cirúrgica em 1836 e em 1911 na Faculdade de Medicina. Paralelamente a Aula de Debuxo e Desenho transforma-se em Academia Portuense de Belas Artes em 1836, depois em Escola Superior de Belas Artes em 1950 e finalmente em 1979 divide-se nas atuais Faculdades de Belas Artes e de Arquitetura.

A Universidade do Porto surge em 1911 estruturada nas faculdades de Ciências e Medicina, mas rapidamente cresce, vendo-se ainda durante a primeira República o aparecimento de novas escolas autonomizadas. Em 1915 surge a Faculdade Técnica, que se torna Faculdade de Engenharia em 1926, a Faculdade de Letras em 1919 e a Faculdade de Farmácia em 1921. Durante o estado Novo apenas a Faculdade de Economia foi criada de raiz em 1953.

Após a revolução de 25 de Abril de 1974 a Universidade do Porto volta a ter um rápido crescimento, somando às seis faculdades existentes outras oito, num total atual de catorze (Universidade do Porto, sem data-a).

A Universidade do Porto está hoje dividida por três polos universitários. O primeiro situa-se no centro do Porto, o segundo na Asprela e o terceiro no Campo Alegre. Existiu a vontade de criar uma cidade

²⁴ José Carlos Marques dos Santos é o reitor da Universidade do Porto, na mensagem do reitor pelo centenário da UP (em linha).

universitária nas imediações do Hospital de S. João, mas este projeto não teve sucesso e os equipamentos foram-se dividindo. A Universidade estava acomodada no centro da cidade, contudo, com o seu crescimento e naturais dificuldades de expansão nesse meio urbano, houve necessidade de procurar alternativas para as novas instalações a serem criadas. *“Durante quase meio século, a Universidade do Porto teve as suas instalações implantadas em pleno centro histórico da cidade. Este enquadramento urbanístico, verdadeiro obstáculo a qualquer tentativa de expansão territorial, condicionou a procura de espaços alternativos, ajustados às crescentes necessidades de ampliação e construção de novos edifícios que se fizeram sentir particularmente durante o último quarto do século XX”* (Universidade do Porto, sem data-b).

O objetivo deste projeto é representar fotograficamente três instituições presentes no polo da Asprela, relacionando a arquitetura com a sua vivência e explorando possíveis alterações provocadas ao longo do tempo.

Sendo que esta ocupação do território foi crescendo progressivamente e integrando uma envolvente, hoje em dia o Pólo da Asprela integra bairros habitacionais e vários tipos de serviços que incluem cuidados de saúde, nomeadamente, o Hospital Geral de S. João e o Instituto Português de Oncologia. Estas estruturas que funcionam em convivência com o polo universitário possuem também uma elevada utilização e movimentação de pessoas.

2.3 Faculdade de Medicina da Universidade do Porto

A origem da Faculdade de Medicina remonta a 1825 como já vimos. A Régia Escola de Cirurgia estava inicialmente instalada no Hospital da Misericórdia. Com a reorganização do ensino passou a denominar-se Escola médico-cirúrgica do Porto, beneficiando em 1875 de um edifício construído de raiz, adjacente ao convento do Carmo e junto ao Hospital de Santo António, onde hoje está instalado o Instituto de Ciências Biomédicas Abel Salazar. Em 1911 é elevada a Faculdade integrando a Universidade do Porto, contudo as instalações já não são suficientes para este novo estatuto. Havendo a necessidade de criar laboratórios e institutos, mas mantendo a ligação a um hospital, apresentaram-se várias soluções que não tiveram êxito. Em 1924 surge uma nova ideia, fruto da preocupação com a mortalidade infantil e *“a pobreza dos serviços clínicos, sobretudo o de partos”*: construir uma Maternidade anexa à Faculdade, que dará origem à Maternidade Júlio Dinis. Em 1933 o Governo é autorizado a construir dois hospitais escolares, um no Porto e o outro em Lisboa. Assim se inicia um processo que culmina com a inauguração das instalações da Faculdade de Medicina e do Hospital de S. João a 24 de Junho de 1959 na Asprela (Matos Fernandes, 2007, pp. 53–55).

O projeto arquitetónico é do alemão Herman Distel²⁵, a faculdade ocupava uma área de 120 mil metros quadrados, nos dois pisos abaixo do nível do solo, sendo o restante edifício ocupado pelo hospital. (Matos Fernandes, 2007, pp. 55–58). Distel tinha sido o autor da Clínica Universitária de Berlim, cujo projeto é de 1941. Esta é a justificação oficial para a escolha deste arquiteto alemão, contudo o seu percurso terá pesado na sua escolha, já que sendo um profissional da confiança de Albert Speer²⁶ estava ligado à arquitetura oficial do Nazismo. Em Portugal sob o Estado Novo, haveria a preocupação “*em “vestir a rigor” os empreendimentos públicos com roupagens convenientes à celebração do poder*” (Moreira de Araújo, Ramalho, & Matos Chaves, 1987, p. 28).

O edifício do Hospital de S. João e Faculdade de Medicina não é tido como uma obra emblemática do ponto de vista arquitetónico internacional, contudo marca um progresso na qualidade de serviços, como o conforto para o doente ou a melhoria de equipamentos e instalações para investigação e ensino (Moreira de Araújo et al., 1987, p. 29).

Mas com o tempo as instalações degradaram-se ou foram ficando desadequadas, em 2002 preparase então a remodelação do edifício (Matos Fernandes, 2007, pp. 55–58). Inaugurado em 2014, o novo complexo da Faculdade de Medicina é da autoria do arquiteto Manuel Gonçalves²⁷. É composto por três edifícios ligados entre si, também ao edifício principal da FMUP e ao Hospital de São João por via subterrânea. As novas instalações integram as salas de aulas, laboratórios, anfiteatros pequenos, um auditório para 305 pessoas, uma nova biblioteca e parque de estacionamento com 230 lugares (Qren, sem data).

2.4 Faculdade de Economia da Universidade do Porto

A Faculdade de Economia nasce em 1953 resultado de um desejo antigo, já em 1931 se tinha discutido a pertinência deste estabelecimento de ensino, que chegou mesmo a estar projetado enquanto Faculdade de Comércio. A Faculdade de Economia começou por se instalar na Praça Gomes Teixeira onde já funcionavam a Reitoria e a Faculdade de ciências. Se desde o início que havia contingências de espaço estas foram-se agravando, enquanto no ano letivo de 1954/55 haviam 121 alunos, cinco anos depois já eram 700 e em 1966 atingem os 1400. Entre várias tentativas e negociações esteve pensada a transferência, ainda que provisória para outro espaço, contudo só em 1974 com a inauguração do novo

²⁵ Herman Distel (n. Weisberg 1875 – m. Hamburg-Bergdorf 1945).

²⁶ Albert Speer (n. Mannheim 1905 – m. 1981) foi ministro do regime nazi dirigido por Adolph Hitler, foi também o arquiteto responsável por várias das grandes obras na Alemanha da época.

²⁷ Manuel Gonçalves (n. Porto 1972).

edifício no Pólo da Asprela a Faculdade de Economia de muda definitivamente (FERNANDES, 2007, pp. 95–99).

Os estudos preliminares para a construção do edifício começaram em 1960, mas só no fim da década foi aprovado o projeto do arquiteto Alfredo Viana de Lima²⁸. Como diz Maria Eugénia Matos Fernandes²⁹: *“Após sucessivas alterações, a versão final parece ter resultado do compromisso possível entre a maestria do arquiteto e a determinação das entidades decisoras que ambicionavam um edifício que a todos surpreendesse pela monumentalidade e não pelo rasgo”* (Matos Fernandes, 2007, p. 98,99).

No catálogo da exposição “Edifícios da Universidade do Porto” é citado Jorge Pais da Silva³⁰ que diz: *“... A conceção adotada consentiu a inclusão de pátios e galerias dentro de um esquema tradicional (claustros) ...”. “... A organização volumétrica aparece realizada com base em sólidos geométricos e de grande estabilidade, e por essa razão torna-se facilmente inteligível...”, “... a dominante horizontal prevalece com nitidez, tendo como compensação vertical o corpo da biblioteca...”. “Para a serenidade da ordenação das massas... concorre igualmente o uso invariável de um sistema ortogonal de linhas”, “Sem recurso a soluções de legível virtuosismo, a valorização do edifício far-se-á, no exterior, pela sobriedade com que se usam os materiais ou se relacionam os volumes e, no interior, ora de quase intimidade, como no caso dos pátios, ora de grandeza e força como nos “passos perdidos””* (Moreira de Araújo et al., 1987, p. 32).

Os espaços tinham previsto uma capacidade para três mil alunos, contudo desde cedo se sentiram algumas carências. A falta de salas de convívio, estudo e espaços de lazer era criticada, tendo em conta o afastamento da faculdade ao centro da cidade, considerando-se que prejudicava o quotidiano dos alunos. Para minimizar estas questões o Conselho Diretivo sugeriu a transformação de *“espaços disponíveis e desaproveitados (...) onde já foram colocadas mesas e cadeiras para esse fim mas que, sobretudo por falta de isolamento acústico, funcionam precariamente”* (Matos Fernandes, 2007, p. 99).

A falta de espaço resolveu-se finalmente com a adaptação do edifício BIC (Business Innovation Center) do arquiteto Camilo Cortesão³¹, que permitiu acrescentar uma área coberta de 3.500 metros quadrados com várias salas e espaços de trabalho (Matos Fernandes, 2007, p. 99).

²⁸ Alfredo Viana de Lima (n. Esposende 1913 – m. 1991).

²⁹ Maria Eugénia Matos Fernandes no livro *“A Universidade do Porto e a cidade: edifícios ao longo da história”*.

³⁰ Jorge Pais da Silva citado no livro *“Edifícios da Universidade do Porto – Projectos”*.

³¹ Camilo Cortesão (n. Porto 1949).

2.5 Parque tecnológico da Universidade do Porto – UPTEC

O UPTEC - Parque tecnológico da Universidade do Porto surge em 2007, visando o apoio a novas empresas inovadoras nas áreas tecnológica, científica e criativa, funcionando como incubadora. Sendo objetivo do UPTEC atrair empresas nacionais e internacionais, o seu primeiro propósito pretende dar “apoio à transferência de conhecimento entre a Universidade e o mercado”, desde o arranque do projeto já foram apoiadas mais de 300 empresas de diversas áreas (UPTEC, sem data-a).

O UPTEC é constituído por quatro polos:

- UPTEC PINC – Polo das indústrias criativas do UPTEC, situado no centro do Porto, na praça Coronel Pacheco, procura desenvolver a articulação entre meios criativos de diversas áreas de conhecimento e negócio. Atualmente apoia mais de 30 empresas de áreas como o *design*, audiovisual, comunicação, arquitetura, artes visuais, artes performativas e edição (UPTEC, sem data-b).

- UPTEC MAR – Polo do mar do UPTEC, situado em Leça da Palmeira, na Avenida da Liberdade, irá integrar um conjunto de infraestruturas da Universidade do Porto no Porto de Leixões. Pretende servir a incubação de empresas relacionadas com as ciências e tecnologias do mar, aproveitando as sinergias das suas empresas com a investigação da Universidade do Porto e o espaço do Porto de Leixões. Neste momento as empresas que integram a UPTEC MAR estão ligadas a biotecnologia marinha, aquacultura, energia das ondas, robótica marinha, *software*, ambiente, turismo e náutica de recreio (UPTEC, sem data-d).

- UPTEC BIO – Polo de biotecnologia, situado na rua do campo alegre, junto de outras instituições ligadas às ciências da vida e biotecnologia como a faculdade de ciências e o IBMC/INEB³². Entre as *startups* apoiadas estão especializações como a indústria farmacêutica, cosmética, saúde, química e indústria agroalimentar (UPTEC, sem data-c).

- UPTEC TECH – Polo tecnológico, é o maior polo do UPTEC e situa-se na Asprela, junto de faculdades e institutos de I&D³³. É constituído por dois espaços, o edifício central situado na rua Alfredo Allen e o centro de inovação na rua Doutor Júlio de Matos. Procurando dar apoio a projetos de base tecnológica, o UPTEC TECH concentra cerca de 100 empresas ligadas a energia, *software web e mobile*, eletrónica, robótica, química, polímeros e materiais compósitos e sistemas de monitorização (UPTEC, sem data-e).

³² IBMC/INEB – Instituto de Biologia Molecular e Celular / Instituto de Engenharia Biomédica

³³ I&D – Investigação e Desenvolvimento

Este projeto incide sobre o edifício central do UPTEC na rua Alfredo Allen, foi inaugurado em 2014 e desenhado pelo arquiteto Rui Passos Mealha³⁴. Construído em duas fases, a área total de construção é de 21.368 metros quadrados, com uma volumetria correspondente a dois pisos abaixo do nível do solo e quatro acima do nível do solo, sendo as duas caves destinadas a estacionamento e os quatro pisos superiores à incubação de empresas e centros de inovação. Conta ainda com átrio/receção, cafetaria, sala de estar, sala polivalente para eventos e formações e diversas salas de reuniões³⁵.

³⁴ Rui Passos Mealha é um arquiteto, docente e investigador do Porto.

³⁵ Segundo informações cedidas pelo departamento de comunicação do UPTEC.

Capítulo 3

Estado da Arte

Os fotógrafos selecionados para o estado de arte refletem uma abordagem aos espaços que se enquadra na temática deste trabalho. Vários fotógrafos e projetos poderiam aqui ser mencionados e serviram de referência, mas como primeira inspiração e pelas razões descritas nos subcapítulos seguintes são estes os três escolhidos: Stephen Shore, Lynne Cohen e Brian Ulrich.

Stephen Shore é mais conhecido pelas suas imagens de território, contudo, na utilização da cor e pelos interiores que fotografa é uma referência deste projeto; assim como nas tomadas de vista formais, na sua busca pelo quotidiano com enquadramentos descomprometidos. Lynne Cohen fotografou durante uma grande parte da sua carreira a preto e branco, mas são essencialmente as suas fotografias a cores, que aqui servem de exemplo, efetuadas na segunda fase da sua carreira; também o formalismo e a constante procura de alguma estranheza são importantes, as suas imagens aproximam-se de um mundo surrealista, registando pormenores de espaços vividos no dia-a-dia. Brian Ulrich tem um projeto sobre a sociedade de consumo, fotografando espaços interiores e exteriores, assim como pessoas; o objeto neste ensaio é sobre a forma como ele vê os espaços interiores de vários edifícios e com variadas funções; a utilização destes espaços de forma diária, como as pessoas se apropriam dos espaços que utilizam, sejam clientes de uma loja comercial ou empregados de um estabelecimento.

Estes três fotógrafos têm em comum o formalismo da tomada de vistas, o registo do quotidiano e a utilização da cor. Diz John Szarkowski³⁶ que *“a maior parte da fotografia a cores, em resumo, tem sido ou sem forma ou bonita. No primeiro caso os significados da cor têm sido ignorados; no segundo têm sido considerados à custa de significados alusivos. Enquanto editando diretamente da vida, os fotógrafos têm encontrado dificuldades em ver simultaneamente o azul e o céu”* (Szarkowsky, 2002, p. 9).

3.1. Uncommon places

Stephen Shore nasceu em 1947 em Nova Iorque (Shore, 2007), desde os anos 70 que usa a cor na sua fotografia, procurando fotografar beleza no banal, fotografou paisagens americanas empreendendo viagens através dos Estados Unidos, utilizando como elementos das suas imagens hotéis, restaurantes, estações de serviço, etc. (MOMA, sem data), Shore diz sobre o seu trabalho: *“Uma citação de que gosto muito... Explica aproximadamente a minha atitude ao fotografar... “A poesia chinesa raramente ultrapassa a fronteira da atualidade... Os grandes poetas chineses aceitam o mundo exatamente como o encontram em todas as suas condições e com profunda simplicidade... Eles raramente falam de algo em comparação com outra coisa;*

³⁶ John Szarkowski (n. Wisconsin 1925 – m. 2007) foi um fotógrafo, curador, crítico e historiador, no livro *“William Eggleston's guide”*.

mas são capazes e estão certos enquanto artistas de transformar os mais exatos factos em factos formosos” (The J. Paul Getty Museum, sem data).

Stephen Shore trabalha sobre o quotidiano, procurando transformar cenas banais em cenários contemplativos. Desde o início da sua carreira que usa a cor como meio primordial, o que lhe permite representar as variantes cromáticas da realidade (The J. Paul Getty Museum, sem data). A fotografia a cores estava, na época em que começou, restrita à fotografia publicitária e às publicações, sendo rara a sua utilização no universo da arte (MOMA, sem data). Stephen Shore e William Eggleston³⁷ foram pioneiros na fotografia vernacular a cores nos Estados Unidos dos anos 70.

Seguindo a tradição de fotógrafos como Walker Evans, Robert Frank e Garry Winogrand³⁸, Shore fotografou de forma incansável e itinerante. Ele que havia nascido em Nova Iorque, crescendo e vivendo sempre num ambiente citadino, atravessou vários estados americanos experienciando um mundo que não conhecia. Como diz Bob Nickas³⁹ *“As pessoas pareciam e soavam de forma diferente. O tempo passava mais devagar, e até parecia parar – algo que ele nos mostra, notavelmente, uma vez atrás da outra. A textura de cada local é visível. Traços do passado podiam ser vistos e sentidos”* (Shore, 2005, p. 7). Desta forma consegue que a visão mundana se torne objeto de reflexão. Como diz Tennessee Williams⁴⁰ em 1982: *“O seu trabalho para mim é Nabokoviano⁴¹: Expondo tanto, e contudo deixando espaço para a imaginação vaguear e fazer o que quiser”* (Williams, sem data).

No início da sua carreira, Stephen Shore fotografou o estúdio de Andy Warhol⁴², deste convívio terá ficado a experiência com a arte POP, assim como o hábito de registar tudo e todos (Shore, 2005, p. 9). Podemos também encontrar influências na arte conceptual dos anos 60, como Ruscha, Douglas Huebler ou On Kawara⁴³ (Shore, 2005, p. 10). No fim dos anos 1960 e início dos anos 1970 Shore produziu várias séries inspiradas nos trabalhos destes autores, como *“Avenue of the Americas”* ou *“KT Ranch”* (Shore, 2004, p. 9).

³⁷ William Eggleston (n. Memphis 1939) é um fotógrafo americano que se considera como um dos pioneiros a utilizar a cor na fotografia no meio artístico.

³⁸ Walker Evans (n. Saint Louis 1903 – m. New Haven 1975), Robert Frank (n. Suíça 1924), Garry Winogrand (n. 1928 – m. 1984) foram fotógrafos que desenvolveram trabalhos fotográficos nos Estados Unidos.

³⁹ Bob Nickas no livro *“American surfaces”*.

⁴⁰ Tennessee Williams (n. Columbus 1911 – m. Nova Iorque 1983) citado no site oficial de Stephen Shore (em linha).

⁴¹ Vladimir Vladimirovich Nabokov (n. São Petersburgo 1899 – m. Montreux 1977) foi um escritor russo-americano.

⁴² Andy Warhol (n. Pittsburgh 1928 – m. Nova Iorque 1987) foi um artista plástico integrante do movimento *pop art*.

⁴³ Edward Ruscha (n. Omaha 1937), Douglas Huebler (n. Michigan 1924 – m. 1997) e On Kawara (n. Japão 1932 – m. 2014) foram artistas plásticos que trabalharam nos Estados Unidos.

No início dos anos 1970 Shore viaja pelos Estados Unidos fotografando “tudo” o que encontra, realizando uma série com uma câmara de pequeno formato que dará origem a “American Surfaces”. Diz Bob Nickas na introdução do livro resultante desta viagem que estas fotografias podem ser vistas como um diário visual de alguém que viaja pelo mundo, recolhendo imagens de tudo e todos que encontra pelo seu caminho. Realizadas em 35 milímetros e impressas num tamanho também pequeno, em papel brilhante, colocadas diretamente na parede sem moldura, estas fotografias pareceriam amadoras, registos cândidos que na verdade eram intencionais no seu aspeto descomprometido e natural. Este trabalho de Shore não foi bem recebido, quebrando o formalismo vigente à época, pelo formato de captura, pelo tamanho e forma de apresentação, contudo tornou-se uma viragem na fotografia enquanto arte, sendo hoje um marco incontornável, que se tornou referência a uma geração de jovens fotógrafos que se seguiram (Shore, 2005, p. 5). Nickas compara “American Surfaces” a um *road movie*⁴⁴, oscilando entre momentos em que parece que nada acontece, com registos mundanos e momentos em que surge algo notável. Encontrando-se beleza onde não seria de esperar e com uma série de incontáveis personagens. Neste projeto encontramos pessoas reais vivendo as suas vidas em locais e num tempo reais, mas que parecem já não existir, sente-se uma abrangência sociológica maior. Nas décadas seguintes a América viu esta identidade esbater-se, tornando-se culturalmente mais uniforme, com cadeias comerciais e elementos comuns a surgir por todo o país (Shore, 2005, pp. 5–11). Diz Shore sobre “American surfaces”: “*Eu estava a registar a minha vida*”. Procurava registar tudo, todos os lugares, todas as refeições, todas as pessoas. Não procurava momentos decisivos (Shore, 2005, p. 8).

Em 1973 começa “Uncommon places” fotografando em grande formato, que nasce da vontade de Stephen Shore visitar este seu trabalho anterior “American Surfaces”, contudo assumindo uma atitude diferente que o próprio equipamento também propiciava, tornando-se significativamente diferente, abordando os seus motivos com objetividade crua (Thames & Hudson, sem data). Este projeto é composto de imagens pensadas e amadurecidas na tomada de vistas (Schuman, sem data).

“Uncommon places” é o resultado de centenas de fotografias recolhidas ao longo de uma década (de 1973 a 1979). Nas primeiras imagens de 1973 podemos sentir ainda a mesma abordagem que conduziu Shore para “American surfaces”, as fotografias representam o seu itinerário e podemos observar o que ele viu em determinado momento. Durante as primeiras viagens manteve um diário em que registava todos os seus movimentos, o que pode ser visto como um substituto da atitude de fotografar tudo que tinha em “American surfaces”. Também a alteração do formato tem influência na sua forma de fotografar, esta alteração terá sido resultado de uma conversa do Szarkowsky, levando à evolução da câmara de 35 mm para 4x5 e depois finalmente para 8x10. Como descreve Stephen Schmidt-Wulffen⁴⁵, desta forma a fotografia torna-se mais analítica, separando as decisões temporais das espaciais, isto é, primeiro compõem-se a imagem, depois de composta o enquadramento não se altera, carrega-se o filme, por fim o

⁴⁴ Road movie em tradução livre significa “filme de estrada”.

⁴⁵ Stephen Schmidt-Wulffen no livro “Uncommon places”.

fotógrafo fica livre do equipamento para poder tomar a decisão de escolher o momento a fotografar. Esta atitude só por si excluiu muitos dos motivos que encontrávamos em “American surfaces”, não há lugar para o instante. Quase não há pessoas, os animais estão fora de questão, incide sobretudo em carros e arquitetura. Mas a quantidade de pormenores trás a sensação de consciência expandida, desvendando detalhes na impressão que não foram perceptíveis na captura da imagem. Se nas primeiras imagens de 1973 ainda havia a tentativa de fotografar os mesmos motivos da mesma forma que na viagem anterior, a maior parte dessas fotografias não chegou à edição final, ainda assim em *Uncommon places* podemos sentir o mesmo olhar cândido de “American surfaces”, parece que o fotógrafo chegou, apontou e disparou, mas convém recordar que o equipamento que Shore utiliza agora não lhe permite isso, muito pelo contrario, dá-lhe tempo de análise e procura, o que demonstra o esforço necessário quando quer fotografar com enquadramentos despretensiosos (Shore, 2004, pp. 7-14).



Figura 5 – Stephen Shore, West Avenue, Massachussets, July 12, 1974

No verão de 1974 surge uma serie que Stephen Schmidt-Wulffen apelida de “Uncommon Places II” dizendo que *“Shore resolveu os problemas que tinham surgido entre a contradição de uma técnica complexa e um conteúdo espontâneo e jornalístico”*. Sobre a fotografia de uma casa em “Great Barrington, Massachussets”, que podemos ver na figura 5, diz que os seus padrões estão presentes de forma inequívoca: uma casa modesta, num ponto de vista frontal e centrada no enquadramento. A casa em si é simétrica, com a porta centrada e janelas distribuídas de forma igual na fachada, assim como o ambiente que a rodeia que também se repete de forma simétrica. Schmidt-Wulffen diz que *“cada forma de contingência é destruída pela geometria da imagem”*. Refere ainda duas fotografias que na primeira edição de “Uncommon places” estavam publicadas em dupla pagina, “Wilde street and Colonization avenue, Dryen, Ontario” de 15 de agosto de 1974 e “Holdem street, North adams, Massachussets” de 13 de julho de 1974, que podemos ver nas figura 6 e figura 7 respetivamente, em que a colocação dos elementos é equidistante aos limites da fotografia dividindo-a em três partes. A partir de 1974 Shore assumiu uma posição mais

formal, exigindo uma segunda leitura das imagens como resultado das suas qualidades gráficas e lineares. Os limites das ruas, fios de telefone, pontas dos telhados são elementos colocados estrategicamente nos seus enquadramentos. Estas qualidades formais são auxiliadas pelo facto de estar a usar grande formato, em que a composição é realizada num despolido, com a imagem invertida, o que provoca por si a abstração do motivo, ajudando a compor elementos graficamente. Isto remete em parte para a sua influência conceptual e as suas sequências de imagens dos primeiros tempos.



Figura 6 - Stephen Shore, Wilde Street and Colonization Avenue, Dryden, Ontario, 15 August, 1974



Figura 7 - Stephen Shore, Holdem Street, North Adams, Massachussets, July 13, 1974

Apesar de apenas em 1976 ter realizado um autorretrato, todo o trabalho de Shore desde “American surfaces” pode ser visto como uma definição implícita de identidade (Shore, 2004, p. 9). Como

diz Bob Nickas, nos anos 70 o mundo estava em ebulição, podemos recordar-nos de vários eventos e das suas fotografias emblemáticas, como a guerra do Vietnam, o sequestro nos jogos olímpicos de Munique, a crise do petróleo ou a chegada à lua da Apollo 16. As imagens dos grandes eventos são recordadas facilmente, contudo são as imagens do quotidiano que parecendo insignificantes nos ajudam a ligar o passado e o presente e a perceber quem somos (Shore, 2005, p. 6). Se olharmos por trás das fotografias de Shore podemos encontrar a América, quem eram os americanos, como pareciam e o artista em si mesmo (Shore, 2005, p. 11). Nestes dois projetos encontramos a identidade de uma América, específica no seu tempo, com os seus lugares e pessoas. Esta cruza-se com a identidade do próprio fotógrafo, também ele americano e fruto desta cultura que representa.



Figura 8 – Stephen Shore, Sugar Bowl Restaurant, Gaylord, Michigan, July 7, 1973

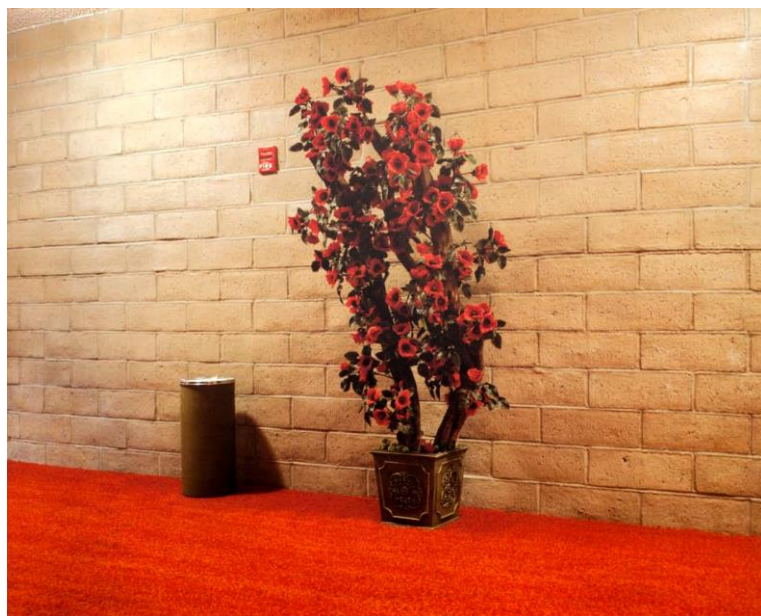


Figura 9 – Stephen Shore, International Motel, Sacramento, California, July 22, 1973

Para este projeto “Índices académicos” as suas imagens dos interiores serviram de inspiração pela profusão de elementos quotidianos como se vê nas *figuras 8 e 9*. Em *Sugar Bowl Restaurant* podemos ver o interior de um restaurante preparado para receber clientes, a mesa está posta com toalhetes, chávenas e talheres, mas encontramos também no parapeito da janela objetos de individualidade como um vaso e dois bonecos que servem de decoração ao espaço. Em *International Motel* vemos um pormenor de um motel, um olhar banal sobre um cenário quotidiano. Como tantas outras imagens de Shore aqui encontramos a beleza na banalidade com a utilização da cor que lhe tem sido característica.

3.2. Faux indices

Lynne Cohen nasceu em Racine, Wisconsin, Estados Unidos em 3 de Julho de 1944 e faleceu em 2014. Iniciou a sua carreira na escultura e impressão dedicando-se à fotografia a partir dos anos 70 (Canadian Art, sem data). Descreve-se a si própria como: *“Não sou uma pós-modernista com aversão ao formalismo, sou mais uma artista com um pé no modernismo, algo que parece estar a ressurgir no mundo da arte (talvez nunca tenha deixado de existir)”* (Cohen & Letourneux, 2013, p. 58).

Cohen fotografa interiores tanto domésticos como de ambientes de trabalho, muitas vezes em preto e branco sem elementos humanos e com uma luz uniforme; constrói imagens por vezes humorísticas, outras vezes desconcertantes (National Gallery of Canada, sem data). Diz Cohen que nas suas fotografias a linha entre o sinistro e o hilariante é muito ténue (Cohen & Letourneux, 2013, p. 50). Diz ainda sobre si: *“Talvez eu ponha o mundo numa perspetiva divertida. Têm-me dito que isto é que torna o meu trabalho interessante, que tenho uma forma peculiar de ver as coisas. Talvez, talvez não”* (Cohen & Letourneux, 2013, p. 60), *“eu não procuro algo estranho. Mas se um espaço é manifestamente estranho, não estou interessada. O que eu quero é algo um passo além do quotidiano”* (Cohen & Letourneux, 2013, p. 61).

David Byrne⁴⁶, sobre os espaços fotografados por Lynne Cohen, constata que *“de facto, parece que algumas das melhores exposições de arte moderna estão a acontecer por aí nos átrios de várias instituições e edifícios”* (Ewing, 1987, p. 15), ou como sugere a própria Cohen: *“cada sala é uma peça conceptual, uma instalação em tempo real”* (Cohen & Letourneux, 2013, p. 46).

Paulette Gagnon⁴⁷ afirma que o seu trabalho *“cria relações entre os espaços e os objetos, em que eles se encontram e fundem para melhor se revelarem”*. Apresentando um mundo diferente, com espaços pouco usuais, construindo assim imagens intemporais. Contudo esta relação com o tempo mantem a relação que as imagens têm com um local específico num momento específico, sem contudo as localizar nem definir.

⁴⁶ David Byrne no livro *“Lynne Cohen: Faux indices”*.

⁴⁷ Paulette Gagnon é diretora do Museu de arte contemporânea de Montreal, no livro *“Lynne Cohen: Faux indices”*.

(Cohen & Letourneux, 2013, p. 44). Ainda David Mellor⁴⁸ em “Welcome to limbo” relaciona o trabalho de Lynne Cohen com a ausência, descreve os seus espaços como ocupados por fantasmas fora de horas, e ainda com a morte. Mellor vê nas imagens de Cohen a reocupação da natureza. Em lugares construídos e humanizados, onde anteriormente existiam espaços naturais, agora os seus ocupantes enchem-nos de plantas e flores que se misturam com plástico e tijolos. Vê também fantasmas, onde estão presentes os indícios de presença humana. (Ewing, 1987). Diz Mellor: *“Assim, a ideia de lar é reintroduzida, um altar em território comercial, mas agora sob um desvanecimento irónico”. “Apesar disto, não há traços de histeria expressiva nas suas fotografias. Em vez disso ela apresenta a comédia da acomodação, na qual o “funcionalismo” estilizado das suas salas otimistamente testemunhadas traem as suas origens planeadas na racionalização da sociedade. Razão instrumentalizada, os imperativos da produtividade, e o cálculo do capital são as grandes forças em jogo. E que melhor meio que a comédia para anunciar a morte da emoção e o advento do mundo totalmente administrado e gerido, o *Verwaltete Welt*? ”*⁴⁹ (Ewing, 1987).

Mellor propõe que o fascínio de Cohen será a vida secreta do mobiliário e os segredos que revela depois da partida dos humanos que o exploram. Cohen expõe as cicatrizes dos objetos, *“marcas forenses que fazem cada sala uma morgue do invisível”* (Ewing, 1987).

Nas suas fotografias é possível encontrar espaços onde a função se sobrepõe à estética, *“a decoração ocasional acrescentada numa tentativa de individualismo apenas amplifica a sua uniformidade”* (Aperture, sem data). Contudo, estes espaços são fotografados desocupados, podendo a sua função genérica ser adivinhada pelos elementos visíveis nas imagens e, por vezes, nas suas legendas. Mas, ela alimenta a ambiguidade de leitura. Apenas sabemos que estes lugares existem na América do Norte e Europa, de resto tudo é indefinido e deixado à imaginação de quem vê. Para além de evitar identificar os seus motivos, Cohen evita também data-los (Cohen & Letourneux, 2013, p. 47). Criando assim a intemporalidade, a incapacidade de localizar e de definir exatamente o que estamos a ver.

Diz Cohen sobre *“Untitled (Waves)”*, que podemos ver na figura 10: *“Nenhum dos meus lugares parece real. Mas, na realidade, nada parece muito real quando amos um passo atrás para olhar. (...) Enquanto eu procuro uma neutralidade enganadora na minha forma de fotografar, os motivos desta fotografia têm pouco de neutros”* (Cohen & Letourneux, 2013, p. 48).

Cohen fotografa os espaços como os encontra, considerando-os *“ready-mades”*. Raramente alterando os objetos ou a iluminação. Fazendo-o em situações excecionais. Procura também manter uma distância de neutralidade e observação. (Cohen & Letourneux, 2013, pp. 46, 56). Por vezes aposta na

⁴⁸ David Mellor no texto “Welcome to limbo” publicado no livro *“Occupied territory”*.

⁴⁹ *Verwaltete Welt* significa mundo administrado ou gestão do mundo, o termo foi proposto por Theodor W. Adorno em 1956.

abstração, outras faz imagens descritivas, mas que dizem mais do que parece à primeira vista, nas suas fotografias há sempre algo discordante, uma busca permanente no seu método de trabalho.

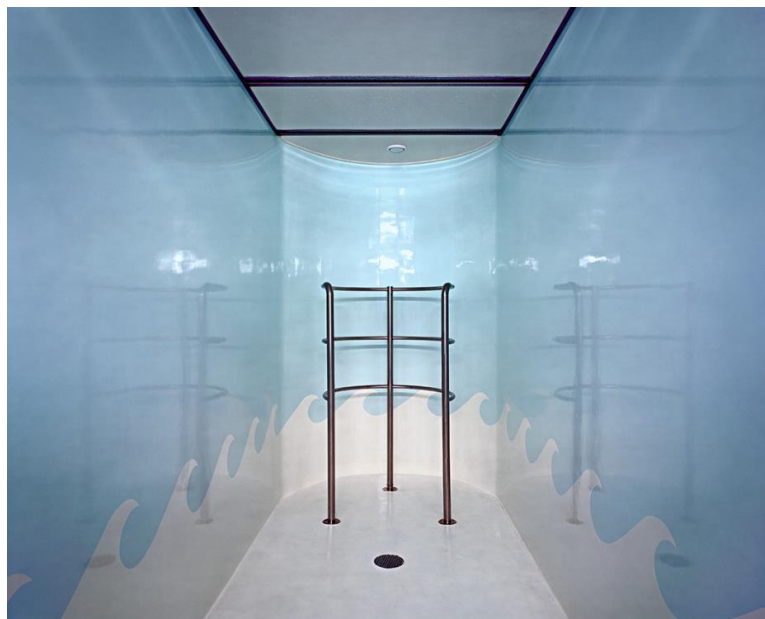


Figura 10 - Lynne Cohen, *Untitled (Waves)*, 2003/2013, gelatin silver print, courtesy of Olga Korper

Lynne Cohen apresenta as suas fotografias com legendas genéricas, por vezes situando-as apenas com a sua função, outras vezes utilizando referências pessoais. Isto leva o observador a questionar a identidade do espaço, criando também ambiguidades (Poitevin, sem data). Trata-se de uma opção que assume que os seus títulos sendo genéricos dizem muito pouco sobre as imagens. *“Há muitas pistas ambíguas nas minhas fotografias. Se isto faz as pessoas pararem, olhar e pensar, isso é mais do que suficiente”* (Cohen & Letourneux, 2013, p. 54). Segundo LeTourneux⁵⁰ o seu trabalho pode ser lido como “falsos indícios” (Cohen & Letourneux, 2013, p. 47).

A cor surgiu no seu trabalho nos anos 1990, mantendo uma continuidade com o seu trabalho anterior a preto e branco. Diz François LeTourneux que *“Ainda assim, apesar de as grandes fotografias que ela tem exposto ultimamente parecerem divergir das primeiras impressões por contacto em vários aspetos, e apesar da diversidade de lugares fotografados, um olhar mais atento revela o rigor e coesão que faz cada trabalho imediatamente reconhecível como seu”* (Cohen & Letourneux, 2013, p. 46).

Lynne Cohen manteve-se relutante em usar cor durante alguns anos, considerava que o que tinha a dizer funcionava melhor em preto e branco, contudo nos anos 1990 começou a fazer algumas experiências e considerou que a cor lhe dava outras potencialidades que ainda não tinha explorado. Passou a utilizar a cor quando achava que os motivos se propiciavam a isso, agradando-lhe as surpresas inesperadas, as variantes de cor da luz e dos objetos. Como diz ela: *“O que me fascinou na cor foi que a cor na fotografia*

⁵⁰ François LeTourneux no livro *“Lynne Cohen: Faux indices”*.

raramente corresponde à cor dos objetos e espaços como nós nos apercebemos e como nós nos lembramos" (Cohen & Letourneux, 2013, p. 53).

Cohen não fotografa pessoas no seu trabalho, procura mostrar indícios da sua presença, por vezes com substitutos como bonecos, manequins ou silhuetas. Considera que a presença humana tem tanta força que os seus espaços perderiam a leitura, assumindo um papel de fundo. Cohen quer mostrar os espaços com as suas particularidades e indícios de ocupação humana. Como descreve François LeTourneux, as suas imagens são retratos *in absentia* (Cohen & Letourneux, 2013, pp. 59, 46).

Cohen mostra locais diferentes que possuem semelhanças formais. Em "Occupied territory" é possível observar lugares familiares, como um cabeleireiro, ou um escritório, ou ainda uma sala de aula. As suas imagens possuem um sentido de humor implícito (Poitevin, sem data).

Em "No man's Land" os espaços fotografados são de acesso restrito, não sendo fácil o observador imaginar-se presente neles. O trabalho de Lynne Cohen refere-se ao corpo, contudo estando ausente este assume uma dimensão de "irrepresentabilidade" (Poitevin, sem data). Diz Cohen em 2001: *"O meu trabalho tem sido sempre sobre artifícios psicológicos, sociológicos, intelectuais e políticos. Isto é visível nas primeiras imagens da minha carreira, contudo nos últimos anos é mais claro ainda. Estou agora mais preocupada com o engano, claustrofobia, manipulação e controlo... Eu assumo o meu trabalho como sendo social e político mas não há uma mensagem concreta. Talvez seja por isso que me sinto muito mais próxima espiritualmente de Jacques Tati do que de Michel Foucault."* (National Gallery of Canada, sem data).



Figura 11 - Lynne Cohen, *Blackboard*

Cohen fotografou vários espaços escolares e académicos, em especial os quadros. Sobre "Blackboard", na figura 11, diz que *"resume muito para mim. As setas para dentro e para fora são como um diagrama para a Filosofia da vida. (...) Parece explicar algo onde não há nada para explicar. (...) Esta fotografia foi tirada numa sala de aula de uma universidade mas podia ser uma forma de instalação de arte contemporânea"*

(Cohen & Letourneux, 2013, p. 52). David Mellor diz que “*Para além do óbvio, Cohen desvendou no meio da educação a imagem da aniquilação risível*” (Ewing, 1987, p. 23).



Figura 12 - Lynne Cohen, *Laboratory*, 1999/2013, chromogenic print, 194.3 cm x 232 x 3.3 cm. Courtesy of Olga Korper Gallery, Toronto.

Sobre “*Laboratory*”, na figura 12, diz que primeiro foi impressa num formato pequeno 125 por 150, quando a ampliou para 180 por 220 foi como se a tivesse visto pela primeira vez. A versão maior parecia uma pintura, mais abstrata. Os pormenores tornaram-se mais evidentes, contudo sem ser claro como elementos fotográficos, estes detalhes considera-os fotogénicos. Isto aliado ao desconhecimento da utilidade desta sala, sabemos que é uma sala em aço, mas não sabemos para que, ficando varias questões por responder ao observador. Dia ela: “*É este avanço e recuo entre documento e abstração que me atrai*” (Cohen & Letourneux, 2013, p. 55).

Lynne Cohen representa espaços reais, contudo cria na forma como os interpreta uma abstração que os retira do seu contexto de origem. Estes fragmentos que ela apresenta aos leitores das suas imagens podem ser vistos como surreais quando estão distantes do seu original. Com esta estranheza esbate a fronteira entre documento e ficção. Apesar de se saber que os lugares fotografados existem, subsistem dúvidas quanto à sua utilidade ou ocupação. Desta forma deixa liberdade para que se possam ler os indícios sem demasiadas condicionantes.

3.3. Is this place great or what

Brian Ulrich nasceu Nova Iorque em 1971, “*as suas fotografias em grande escala examinam os excessos e as peculiaridades da cultura consumista americana*” (Robert Koch Gallery, sem data). O seu trabalho explora a utilização e ocupação de espaços comerciais públicos.

Ao contrário de Lynne Cohen, que diz não querer fazer afirmações políticas, nem transmitir mensagens ideológicas, Ulrich desenvolve o seu trabalho e investigação em torno de questões sociais e antropológicas atuais. As suas críticas incidem sobretudo na cultura consumista e no mercado financeiro, que se torna mais evidente depois do colapso económico em 2008. Mas não o faz de uma forma exterior como observador distante, considera-se como parte ativa desta cultura, como ele próprio diz: “Eu quero coisas também – isto não era sobre fotografar “o outro”” (Martin, 2011, p. 84).



Figura 13 - Brian Ulrich, Chicago, IL, 2007

O seu projeto “Copia” é uma análise das peculiaridades e complexidades desta cultura dominada pelo consumismo. Este trabalho tem sido desenvolvido desde 2001, dividido em capítulos ou subtemas, representando espaços comerciais um pouco por todos os Estados Unidos. Nas suas fotografias podemos encontrar centros comerciais, retratos e naturezas mortas (Ulrich, sem data).

Brian Ulrich diz que o seu projeto nasce das questões lançadas ao público, essencialmente por políticos, equiparando o patriotismo com o ato de comprar e consumir. Em 2001, depois dos ataques de 11 de Setembro, George W. Bush⁵¹ ao assinar o *Patriot Act*⁵² terá dito: “A vitalidade da nossa economia depende da predisposição dos Americanos em consumir...”. A partir daqui Ulrich questionou-se “*seriam as pessoas de facto patrióticas quando compravam?*”. Procurando recolher evidências sobre esta pergunta iniciou o seu projeto, que ele descreve como mais próximo da antropologia do que da arte. Diz Ulrich: “esta

⁵¹ George W. Bush (n. New Haven 1946) foi presidente dos Estados Unidos entre 2001 e 2009.

⁵² Ato patriótico – conjunto de leis em reação aos ataques terroristas de 11 de Setembro de 2001

tentativa de descrever uma trajetória económica e cultural, posta em movimento no século XX e como evoluiu com o nascer do XXI, trouxe-me aqui, a uma compilação de registos desta última década de cultura consumista” (Martin, 2011, p. 84).

Sobre as fotografias de Brian Ulrich diz David Franklin⁵³, diretor do museu de arte de Cleveland, que *“o poder destas fotografias coloridas e apelativas exigem toda a atenção visual e emocional do observador”* frisando que com paciência e capacidade de análise sobre o mundo que o rodeia conseguiu criar um notável corpo de trabalho (Martin, 2011, p. 92).

A socióloga Juliet B. Schor⁵⁴ diz-nos que se acreditava que a cultura de consumo americana era uma força imutável, algo incutido “geneticamente” nos americanos. Contudo o seu apogeu atingido nas décadas de 1990 e 2000 terminou em 2008 com a crise económica. Schor diz que nestas décadas de euforia a sociedade estava a tornar-se mais desigual, com a riqueza a concentrar-se em cerca de 20 por cento da população. As pessoas compravam o mesmo que as outras dos seus grupos, encontrando necessidades nos exemplos dos outros. Ao mesmo tempo, as necessidades sociais, como saúde e educação, tornavam-se cada vez mais difíceis de obter. Comprando cada vez mais também se desperdiça cada vez mais, diminuindo o tempo de vida dos bens de consumo (Martin, 2011, pp. 87 – 91).

Mas para além do desejo pelos bens, também o ato de comprar foi mudando como diz Schor: *“visitar o centro comercial tornou-se uma atividade lúdica, uma opção por defeito numa sociedade em que as pessoas trabalhavam muito e muitas vezes estavam demasiado cansadas para algo mais que comprar. E com o desaparecer dos espaços habitacionais como lugares de interação social, e com o diminuir do tempo despendido a socializar, a importância simbólica e prática de comprar aumentou”* (Martin, 2011, p. 89).

A crise de 2008 foi traumática, algo que o país não via desde os anos 1930. Esta crise obrigou a uma mudança de atitude por parte dos consumidores, consequentemente o setor de comércio das grandes superfícies colapsou (Martin, 2011, p. 89).

No livro *“Is this place great or what”*, de onde se vê a *figura 13*, apresenta um legado cultural e arquitetónico que foi desenhado para satisfazer os desejos da sociedade americana. Ulrich começa com um primeiro subtema a que chama “Retail”, em que fotografou grandes espaços comerciais por todo o país entre 2001 e 2006. Procurava sobretudo espaços homogeneizados de comércio, que admite lhe abriu novos caminhos para a sua investigação (Martin, 2011). Concentra-se nos impérios que servem a classe média americana, apresentando-os por vezes com consumidores outros vazios, contudo nas suas

⁵³ David Franklin é diretor do Museu de Arte de Cleveland, no livro *“Is this place great or what?”*.

⁵⁴ Juliet B. Schor é professora de sociologia na Boston College, tendo sido parceira do Guggenheim e autora de várias obras. No Livro *“Is this place great or What”* apresenta o ensaio *“Shopapalooza: the boom and bust of the retail economy”* em que descreve a evolução da economia das grandes superfícies comerciais nos estados Unidos, desde o seu apogeu até à sua queda com a crise económica de 2008.

fotografias pode encontrar-se solidão (Helfand, sem data). Nesta série podemos encontrar imagens como a da *figura 14*, que nos apresenta um pormenor diário destes espaços comerciais.



Figura 14 - Brian Ulrich, Kenosha, WI, 2003

Em “Thrift” Ulrich assume a mudança de motivo do consumidor para o fornecedor, para o trabalhador, para o backstage do mundo consumista. Explora o universo dos trabalhadores e os seus espaços. Em especial tudo aquilo que fazendo a máquina funcionar não será visível ao cliente (Martin, 2011), como podemos constatar na *figura 15*.



Figura 15 - Brian Ulrich, Untitled, 2006

O terceiro tema “Dark stores” é após o colapso de 2008, e será aquele que fundamenta todo o seu trabalho anterior. Numa fase inicial descobriu que os espaços comerciais abandonados se chamavam dark stores, ghost boxes e dead malls, a partir daqui fotografou os espaços fechados, abandonados e / ou convertidos em novas funções (Martin, 2011), sendo desta série a *figura 16*.



Figura 16 - Brian Ulrich, Canton Centre Mall, 2009

Os espaços fotografados por Brian Ulrich são de grande afluência, as três séries do seu projeto podem ser lidas de ângulos diferentes. Enquanto na primeira vemos as áreas comerciais preparadas para os clientes, aqui encontramos a identidade do americano consumidor; em “Thrift” já podemos ver a identidade dos funcionários dessas lojas, descobrindo os espaços que lhes estão reservados; já na última série observamos o que resta na ausência desses dois grupos, seja pelo abandono ou pela reocupação. As fotografias de Ulrich quando não representam pessoas estão marcadas pela sua existência.

Capítulo 4

4.1. Metodologia

A metodologia de investigação para este projeto começou por uma pesquisa sobre o contexto histórico e sobre a envolvente do território do polo da Asprela. Tendo como ponto de partida o polo académico pertencente à universidade do Porto, procurou-se definir o projeto com três instituições representativas do mesmo. Nesta fase inicial foi desenvolvida uma repérage sobre o conjunto do polo da Asprela em formato digital, que facilitou a escolha das três instituições, a Faculdade de Medicina, a Faculdade de Economia e a UPTEC. Esta escolha procurou ser variada na utilização e na arquitetura e aspeto visual dos espaços. As mais antigas instituições no polo da Asprela são o Hospital de S. João com a faculdade de Medicina integrada e a faculdade de Economia, o UPTEC é uma das mais recentes assim como os novos edifícios da faculdade de Medicina onde funcionam os mais modernos laboratórios e salas de aula.

Procedeu-se então ao contacto com as instituições e a uma primeira visita para conhecimento dos espaços físicos. Foram pedidas as autorizações para fotografar e o agendamento das primeiras sessões. Também com o apoio dos departamentos de comunicação foi possível começar a recolher informações sobre as faculdades, tanto no seu trabalho académico como dos edifícios e arquitetura dos mesmos.

A repérage ocorreu em diversas visitas, sendo realizada também com equipamento digital. Primeiramente explorando espaços de circulação pública, depois em espaços de utilização mais específica, como auditórios, salas de conselho e cantinas, por fim procurando os espaços pensados para ocupação e interação por grupos de alunos como salas de aula, laboratórios e salas de utilização diversa, no caso do UPTEC as ocupadas pelas empresas privadas que ali estão sediadas.

Durante este processo foi possível falar com várias pessoas que utilizam os espaços, como sejam docentes, alunos e funcionários, permitindo um maior conhecimento dos espaços e da sua utilização quotidiana. Desta forma foi possível conhecer algumas pequenas histórias e vivências relacionadas com os espaços, como por exemplo sobre os equipamentos que ocupam as entradas dos laboratórios da faculdade de Medicina são históricos, ou que a sala de entrada do UPTEC, onde estão mesas e cadeiras numa disposição de sala de espera, serve de cantina a quem traz o seu almoço de casa, ou ainda que as mesas e cadeiras dos corredores da faculdade de Economia são usadas diariamente pelos alunos para estudo.

A partir da repérage, à medida que haviam imagens definidas, foi-se realizando a produção de fotografias em película, primeiro foram realizados testes em formato 6x7 e depois em 4x5, utilizando câmaras de grande formato.

A escolha do grande formato deve-se em primeiro lugar ao formalismo da tomada de vista, que se adequa ao projeto; depois à possibilidade de movimentos de câmara para correção de linhas. Esta escolha

de equipamento permitiu um elevado rigor na realização das fotografias, tanto na composição como na fotometria e ajustes técnicos. Como diz Lynne Cohen que o grande formato *“regista cada subtileza e acrescenta uma camada de aparente objetividade neutra”* (Cohen & Letourneux, 2013, p. 64). Ou como diz Stephen Shore *“eu escolhi a câmara de grande formato porque ela descreve o mundo com uma precisão sem paralelo; porque o método de trabalho necessariamente lento a que obriga leva à tomada de decisões conscientes; e porque é o meio de comunicação fotográfico que o mundo parece um estado de conscientização”* (Shore, 2004, p. 6).

A escolha do grande formato adequa-se a este projeto pelo ponto de vista formal, observador, externo à instituição, procurando desvendar singularidades e afinidades nestes três espaços distintos.

Foram utilizadas duas câmaras para este registo uma Cambo SC2 e uma Horseman FA 45. A Cambo foi-me emprestada e estava equipada com duas objetivas Shneider de 150 e 210 mm. A Horseman é uma câmara de campo da ESMAE e possui um conjunto de três objetivas, uma 75 mm, uma 150mm e uma 210mm. Apesar de ter realizado várias imagens com a Cambo, principalmente nas primeiras sessões, procurei sempre que possível utilizar a Horseman, que representava duas vantagens à partida: o facto de ser uma câmara de campo, mais portátil e prática de utilizar nas sessões fotográficas, facilitando o seu transporte e manuseamento; e por ter um maior leque de escolha de objetivas, com uma grande angular que foi bastante útil em espaços fechados e por vezes apertados. Para fotografar foi utilizado sempre tripé, em primeiro lugar pelo porte destas câmaras, em segundo pelos longos tempos de exposição necessários.

A película utilizada foi a Kodak Ektar 100, negativo cor, esta escolha deveu-se à latitude permitida pelo tipo de película, para fotografar interiores e exteriores assim como utilizando luz ambiente, que em muitos casos incluía entradas de luz natural pelas janelas. Esta película permite também uma boa digitalização, tendo em conta o seu formato, uma boa quantidade de informação e pormenores.

A película foi revelada manualmente, com recurso à processadora JOBO existente nas instalações do DAI-ESMAE, utilizado o kit de química “Tetenal Colortec negative Kit Rapid”. Desta forma foi possível reduzir custos de produção e também manter controlo sobre todo o processo fotográfico, evitando resultados inesperados ou desequilibrados.

Para otimizar a quantidade de pormenores pretendidos nas imagens foi utilizada uma profundidade de campo elevada, que permite a leitura de todos os pormenores dentro do espaço representado. Como consequência, devido ao diafragma muito fechado e baixa sensibilidade ISO, as velocidades de obturação eram por norma lentas. Isto facilita a inexistência ou indefinição de figuras humanas, o que é um fator positivo para o conceito do projeto, dando prioridade aos elementos arquitetónicos e de mobiliário.

A seleção de imagens foi executada com a ajuda dos orientadores deste projeto, sendo desenvolvida ao longo do processo de trabalho. Esta seleção foi servindo para canalizar o projeto para o corpo de trabalho que atingiu neste momento.

De entre as opções que foram tomadas, pretendeu-se manter um percurso dinâmico para o projeto, para que não se torna-se estanque. Na seleção final optou-se por fazer alguns reenquadramentos. De uma fase inicial em que alguns espaços foram fotografados de forma mais descritiva do espaço físico, nas imagens finais foi preferível eliminar espaço desnecessário que era distrativo ao olhar. Torna-se mais funcional e uniforme a leitura do projeto.

Para a digitalização do projeto foi utilizado o scanner da ESMAE, *Imacon Flextight Precision II*, para a pós-produção o *Adobe Photoshop CS6*. As imagens foram digitalizadas prevendo a impressão final em 80 por 100 centímetros. O tratamento incidiu sobre correções de níveis, curvas e equilíbrio de cor, procurando uma uniformidade tonal a todas as imagens. Depois foi efetuada a limpeza das imagens, tendo em conta que se trata da digitalização de negativos de grande dimensão, tarefa que demorou algum tempo exigindo cuidado na sua realização. Por fim foram preparadas para impressão com o *sharpen* necessário ao formato escolhido.

4.3. Exposição

Para a apresentação do projeto o primeiro passo será realizar uma exposição onde o mesmo possa ter visibilidade. Pretende-se que o projeto seja exposto com dignidade e que permita a leitura das imagens de forma confortável. Tendo em conta a proposta de formato relativamente grande de 80x100, pretende-se que as imagens possam ter espaço para respirar e serem observadas.

Após vários contactos e pesquisa de espaços a escolha recaiu sobre o espaço do Porto Design Factory. Primeiro pela proximidade dos locais fotografados e depois porque também é um local com atividades ligadas ao meio académico.

O espaço de exposição é o átrio de entrada com cerca de 40 metros quadrados, que possui três paredes para utilização. As imagens foram distribuídas de acordo com a seleção feita para este espaço. Não sendo possível colocar todas as imagens escolheram-se as mais representativas dos três edifícios fotografados, optando por uma seleção mais reduzida mas mantendo o formato proposto que permite uma melhor leitura das imagens, estas imagens estão no anexo A.

As fotografias estão distribuídas tendo em conta uma leitura do espaço da esquerda para a direita, estando na parede do lado esquerdo as duas imagens do UPTEC que mantêm uma coerência de elementos mais jovens, como por exemplo a motorizada da primeira imagem ou os elementos arquitetónicos mais estilizados; na parede ao fundo podemos ver as imagens da Faculdade de Medicina, que representam um espaço branco, com elementos decorativos mais convencionais; por último na parede do lado direito encontramos as imagens da Faculdade de Economia, sendo de uma arquitetura de betão mais escuras e com elementos característicos da mesma, sendo este claramente o mais antigo; conforme a *figura 17*.

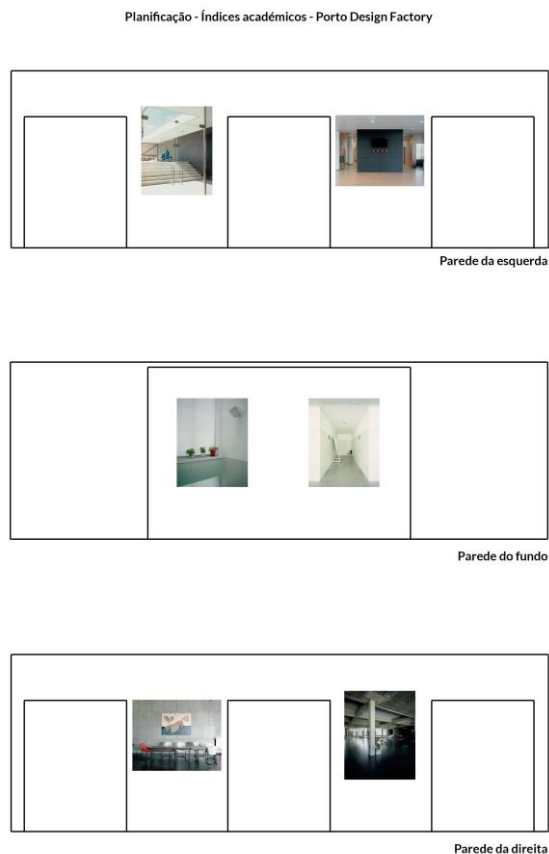


Figura 17 - Planificação da exposição

Optou-se também por não utilizar molduras, colocando as fotografias diretamente na parede, por gestão de recursos financeiros, preferindo manter uma qualidade de impressão e um formato que dignificasse a mostra.

A disposição das imagens no espaço está disponível no anexo B.

4.4. Catálogo / publicação

A apresentação do trabalho terá em paralelo com a exposição a impressão de uma publicação onde estão todas as imagens finais selecionadas do projeto. Se a exposição é importante e poderá ser repetida, não deixa de ser um evento efémero, pelo que a impressão de um catálogo permite um registo que se manterá no tempo para consulta e memória futura.

Para o livro foi escolhido um formato de 20 por 25 que permite uma observação das imagens com algum pormenor, procurando um compromisso entre a qualidade de visualização das imagens e o custo da produção do mesmo.

A distribuição das imagens foi organizada por espaço físico, primeiro o UPTEC, com espaços e elementos mais modernos, depois a Faculdade de Medicina, que apesar de ser um edifício moderno e de tons muito claros está preenchido de mobiliário antigo, recuperado das antigas instalações, por último a Faculdade de Economia que apresenta espaços mais escuros e com mais idade.

As imagens criam uma relação com as suas legendas, mantendo apenas uma fotografia por cada conjunto de dupla página, estando na página oposta a sua legenda, o que permite uma leitura mais desafogada, como pode ser visto pela imagem da *figura 18*.

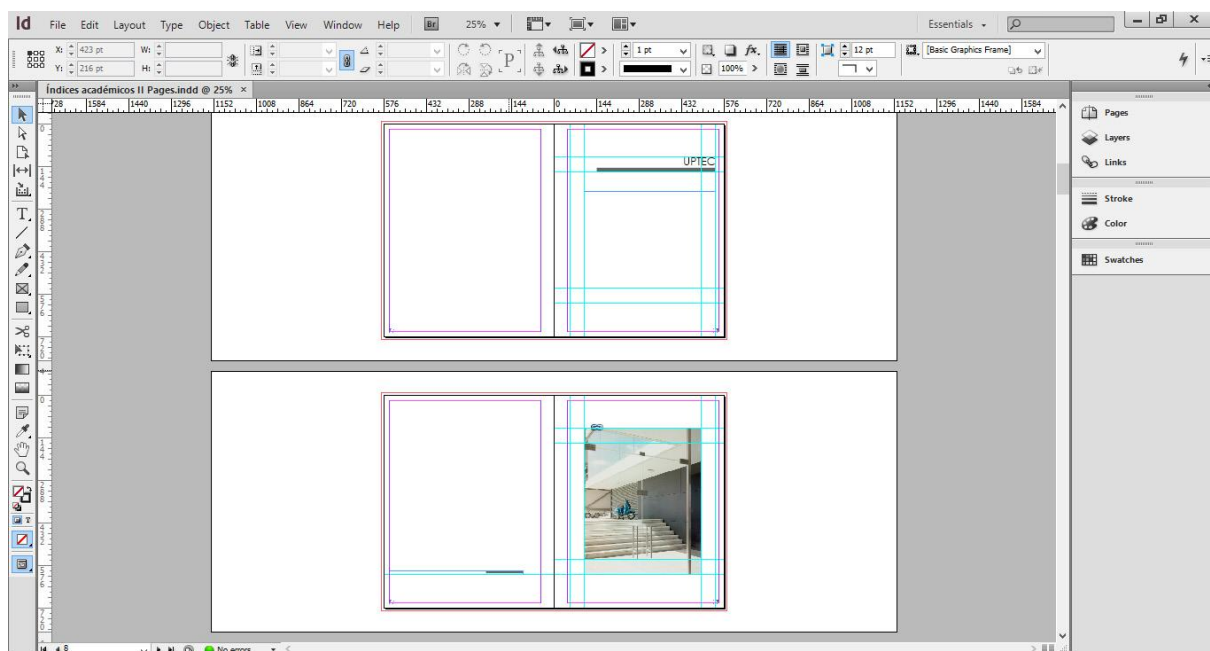


Figura 18 - Paginação do livro

A capa é rígida em branco, onde será impresso o título e o nome do autor, por baixo destes elementos existirá uma janela que permite ver uma imagem na guarda interior. Pretende-se que a capa se apresente como espaço vazio por onde se pode espreitar para um detalhe interior. Podemos ver uma simulação na *figura 19*.



Figura 19 - Capa do livro

Conclusão

Como conclusão deste projeto podemos encontrar um balanço positivo. Foram cumpridos os objetivos estabelecidos e é possível apresentar um trabalho representativo da investigação desenvolvida.

Nas três instituições fotografadas foi possível encontrar elementos de apropriação. Estes espaços são vividos e estão ocupados diariamente. Sobre esses espaços e os índices aí encontrados foi possível criar uma interpretação da identidade de cada um deles.

Os espaços representados possuem uma história diferente, quer pela sua idade quer pela sua utilidade, mas em qualquer um deles é possível perceber sinais que nos referenciam as pessoas que os ocupam. No caso dos edifícios mais antigos é possível sentir um acumular de elementos, que podemos deduzir são de várias pessoas de épocas diferentes, como é o caso da faculdade de Economia em que sentimos que o edifício e até as mesas e cadeiras já foram utilizadas por várias gerações de estudantes. No caso dos edifícios mais recentes é possível observar elementos que promovem o acolhimento das pessoas. No caso do UPTEC, por exemplo, podemos encontrar mobiliário e equipamentos que promovem o bem-estar das pessoas, como nos espaços de lazer com puffs, uma mesa de ping pong ou trotinetas que nos deixam a dúvida se servem de diversão ou transporte. No caso do novo edifício da Faculdade de Medicina encontramos o reaproveitamento de mobiliário para as salas de espera ou decoração dos corredores e átrios.

Numa conversa de corredor, no P6⁵⁵ da Faculdade de Medicina, um professor chamou-me a atenção para uma máquina exposta, disse-me ter sido o primeiro eletrocardiograma em Portugal. A máquina está no átrio do laboratório de Fisiologia e cirurgia cardiorácica. Da curta conversa que mantivemos, entre um fotógrafo com uma câmara de grande formato montada num tripé e um interlocutor que segue para o seu serviço, não registei o seu nome e a fotografia “caiu” na seleção final. Mas ficou o orgulho que aquela máquina significa, como um *biblot* colecionado e guardado com carinho, para que seja observado e fruído pelos olhos de quem por aqui passa.

Diz Susan Sontag⁵⁶ que o ato de fotografar é um ato agressivo (Sontag, 1979). Podemos aqui sentir que estamos a invadir a privacidade de alguém. Apesar de serem de acesso alargado, estes espaços estão preenchidos por objetos mais ou menos pessoais, que indicam uma utilização individual criando juntamente com a estrutura do próprio edifício uma identidade singular.

Numa fase inicial, começou-se por abordar os aspetos paisagísticos do território do polo da Asprela, apesar de o projeto ter seguido um caminho diferente, podemos aqui encontrar um paralelo entre os interiores destes edifícios e a paisagem. A paisagem poderá equivaler ao interior do edifício, sendo os

⁵⁵ Edifício Poente, piso 6, segundo a identificação dos pisos no novo edifício da Faculdade de Medicina.

⁵⁶ Susan Sontag (n. Nova Iorque 1933 – m. 2004) foi escritora e ensaísta, no livro *“On Photography”*.

elementos que compõem essa paisagem comparável aos elementos introduzidos no espaço arquitetônico. Assim como a paisagem urbana se torna um espelho cultural. Com este projeto pretende-se a construção de uma representação consciente e atual deste território e dos seus espaços interiores naquilo que são as qualidades resultantes das transformações ocorridas ao longo do tempo. Segundo Javier Maderuelo: *“O conceito de paisagem é uma construção, uma elaboração mental que realizamos a partir do “que se vê” ao contemplar um território, um país. A paisagem não é, portanto, um objecto nem um conjunto de objectos configurados pela natureza ou transformados por acção humana, nem tão pouco é a natureza, nem sequer o meio físico que nos rodeia onde nos situamos. A paisagem, enquanto conceito, é o que nos permite interpretar em termos culturais e estéticos as qualidades de um território, lugar ou paragem.”* (Maderuelo, sem data).

Estas imagens apresentadas são fragmentos que representam a interpretação de um fotógrafo nestes edifícios ao longo de vários meses. Fica no entanto a sensação que não é um projeto fechado, mais haveria a desenvolver e explorar, assim será provavelmente o início de outros caminhos a ponderar.

A vivência dos espaços é permanente, e dessa forma também as alterações que sofrem são constantes, adaptando-se ao flutuar das pessoas e elas próprias introduzindo novos indícios da sua presença. Assim a interpretação aqui constante está definida num espaço temporal. Ela muda com a mudança dos espaços. Ao longo deste tempo foi possível ver alterações e interações com os espaços onde este projeto se desenvolvia. Esta atividade constante dos edifícios além de lhes “dar vida” cria-lhes identidade, uma identidade partilhada entre o material e o humano.

Os fragmentos apresentados neste projeto fotográfico mostram a interação entre uma arquitetura desenvolvida para acomodar pessoas e a apropriação que essas pessoas fazem da arquitetura. O que fica aparente pode ser um rastro, o indício pode ser ficção, mas os espaços existem e as pessoas também.

Bibliografia

Referências bibliográficas

- Aperture. (sem data). Occupied territory, about. *Aperture*. Obtido 8 de Dezembro de 2014, de <http://aperture.org/shop/occupied-territory-2607>
- Bate, D. (2009). *Photography, The Key Concepts*. Oxford: Berg.
- Bull, S. (2010). *Photography*. Oxon: Routledge.
- Canadian Art. (sem data). Canadian Photographer Lynne Cohen Dies at 69. *Canadian Art*. Obtido 8 de Dezembro de 2014, de <http://canadianart.ca/news/lynne-cohen-2/>
- Clarke, G. (1997). *The Photograph*. Oxford: Oxford University Press.
- Cohen, L., & Letourneux, F. (2013). *Lynne Cohen: Faux Indices*. Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal.
- De Sousa Santos, B. (1989). Da ideia de Universidade à Universidade de ideias. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (nº 27/28). Obtido de http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Da_ideia_de_universidade_RCCS27-28.PDF
- Dos Santos, C. (1986). *No 75º aniversário - Raízes e formação da Universidade do Porto*. Porto: Faculdade de Economia.
- Ewing, W. A. (Ed.). (1987). *Occupied territory: Lynne Cohen*. New York: Aperture Foundation.
- Fiske, J. (1999). *Introdução ao estudo da comunicação* (5ª ed.). Porto: ASA Editores II, S.A.
- Fontcuberta, J. (2010). *O beijo de Judas: Fotografia e Verdade*. (F. Coddou, Ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Helfand, G. (sem data). Brian Ulrich: Robert Koch Gallery. Obtido 30 de Junho de 2015, de <https://www.questia.com/magazine/1G1-153064875/brian-ulrich-rober>
- Lemagny, J.-C., & Rouillé, A. (Eds.). (1987). *A history of Photography*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Maderuelo, J. (sem data). (sem título). *Centro de Arte y Naturaleza*. Obtido 26 de Novembro de 2014, de http://www.cdan.es/cdan_enlace.asp?IdNodo=3909
- Marques dos Santos, J. C. (sem data). Mensagem do reitor, Centenário da U. Porto. Obtido 10 de Dezembro de 2014, de <http://centenario.up.pt/centenario.php>
- Martin, L. A. (Ed.). (2011). *Is this place great or what: Photographs by Brian Ulrich* (1ª ed.). New York: Aperture Foundation.
- Matos Fernandes, M. E. (Ed.). (2007). *A Universidade do Porto e a cidade: edifícios ao longo da história* (1ª ed.). Porto: Arquivo central da Reitoria da Universidade do Porto.
- MOMA. (sem data). Stephen Shore, about this artist. *MOMA*. Obtido 27 de Novembro de 2014, de http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=5409

- Moreira de Araújo, J., Ramalho, P., & Matos Chaves, J. (Eds.). (1987). *Edifícios da Universidade do Porto - Projectos*. Porto: Universidade do Porto.
- National Gallery of Canada. (sem data). Collections, Lynne Cohen. *National Gallery of Canada*. Obtido 8 de Dezembro de 2014, de <http://www.gallery.ca/en/see/collections/artist.php?iartistid=1063>
- Pinheiro, S. (2010, Outubro 20). A Paisagem, notas de conceptualização. *Diário do Minho*. Braga. Obtido de <http://pt.scribd.com/doc/44747909/A-Paisagem-Notas-de-Conceptualizacao>
- Poitevin, J.-L. (sem data). The Irrepresentable. *Lynne Cohen*. Obtido 6 de Junho de 2015, de <http://www.lynne-cohen.com/>
- Qren. (sem data). Construção e equipamento das novas instalações da Faculdade de Medicina da Universidade do Porto e do do Instituto Ciências Biomédicas Abel Salazar. Obtido 31 de Agosto de 2015, de <http://www.qren.pt/np4/3402.html>
- Robert Koch Gallery. (sem data). Contemporary - Brian Ulrich. *Robert Koch Gallery*. Obtido 9 de Dezembro de 2014, de <http://www.kochgallery.com/artists/contemporary/Ulrich/>
- Roodenburg, L. (Ed.). (1998). *Photoworks in progress: vol 1*. Rotterdam: Nederlands Foto Instituut.
- Schuman, A. (sem data). An autobiography of seeing. *Aaron Schuman*. Obtido 13 de Maio de 2015, de <http://www.aaronschuman.com/shorearticle.html>
- Shore, S. (2004). *Uncommon places*. (A. Hiller, Ed.). London: Thames & Hudson.
- Shore, S. (2005). *American surfaces*. London: Phaidon Press Limited.
- Shore, S. (2007). *The Nature of Photographs* (2ª ed.). New York: Phaidon Press.
- Solomon-Godeau, A. (1991). *Photography at the dock*. Minneapolis: University of Minesota Press.
- Sontag, S. (1979). *On photography*. London: Penguin books.
- Szarkowsky, J. (Ed.). (2002). *William Eggleston's Guide* (2ª ed.). New York: The Museum of Modern Art.
- Thames & Hudson. (sem data). Stephen Shore - Uncommon Places: The Complete Works. *Thames & Hudson*. Obtido 13 de Maio de 2015, de http://www.thamesandhudson.com/Stephen_Shore/9780500544457
- The J. Paul Getty Museum. (sem data). Stephen Shore. *The J. Paul Getty Museum*. Obtido 27 de Novembro de 2014, de <http://www.getty.edu/art/collection/artists/3590/stephen-shore-american-born-1947/>
- Ulrich, B. (sem data). Statement. *Brian Ulrich*. Obtido 13 de Maio de 2014, de <http://notifbutwhen.com/ulrich/statement/>
- Universidade do Porto. (sem data-a). Breve história da Universidade do Porto. *Sigarra*. Obtido 10 de Dezembro de 2014, de http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=2415
- Universidade do Porto. (sem data-b). Campus da Universidade do Porto. *Sigarra*. Obtido 10 de Dezembro de 2014, de http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=1001373
- UPTEC. (sem data-a). UPTEC, introdução. *UPTEC*. Obtido 10 de Dezembro de 2014, de <http://uptec.up.pt/uptec>

UPTEC. (sem data-b). UPTEC, polo das industrias criativas. *UPTEC*. Obtido 31 de Agosto de 2015, de <http://uptec.up.pt/uptec/polo-das-industrias-criativas>

UPTEC. (sem data-c). UPTEC, polo de biotecnologia. *UPTEC*. Obtido 31 de Agosto de 2015, de <http://uptec.up.pt/uptec/polo-de-biotecnologia>

UPTEC. (sem data-d). UPTEC, polo do mar. *UPTEC*. Obtido 31 de Agosto de 2015, de <http://uptec.up.pt/uptec/polo-do-mar>

UPTEC. (sem data-e). UPTEC, polo tecnológico. *UPTEC*. Obtido 31 de Agosto de 2015, de <http://uptec.up.pt/uptec/polo-tecnologico>

Wells, L. (Ed.). (1997). *Photography, a critical introduction*. London: Routledge.

Williams, T. (sem data). No Title. *Stephen Shore*. Obtido 10 de Maio de 2015, de <http://stephenshore.net/info.php>

Bibliografia consultada

Barthes, R. (1980). *A Câmara clara*. Lisboa: Edições 70.

Barthes, R. (2009). *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70.

Bolton, R. (Ed.). (1993). *The Contest of Meaning*. Massachusetts Institute of Technology.

Catrica, P. (2005). *Liceus*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Cauquelin, A. (2008). *A invenção da paisagem*. Lisboa: Edições 70.

D'Orey, I. (2011). *Porto interior* (1ª ed.). Porto: Livraria Fernando Machado.

Dubois, P. (1992). *O acto fotográfico*. Lisboa: Vega.

Newhall, B. (1964). *The History of Photography: from 1839 to the present day* (4ª ed.). New York: The Museum of Modern Art.

Newhall, B. (Ed.). (1980). *Photography: Essays & Images*. New York: The Museum of Modern Art.

Nicolau, R. (Ed.). (2006). *Fotografia na Arte*. Fundação de Serralves e PÚBLICO.

Stroebel, L. (1993). *View camera technique* (6ª ed.). Stoneham: Focal Press.

Tagg, J. (1988). *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Minneapolis: University of Minesota Press.

Turner, P. (1988). *History of Photography*. (J. Laslett, Ed.). London: The Hamelyn Publishing Group Limited.

Anexos

Anexo A - Fotografias



Figura 20 - António Rodrigues, Escadas, UPTec, 2015

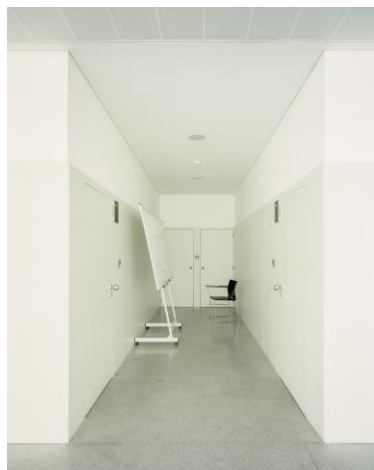


Figura 23 - António Rodrigues, Quadro, 2015

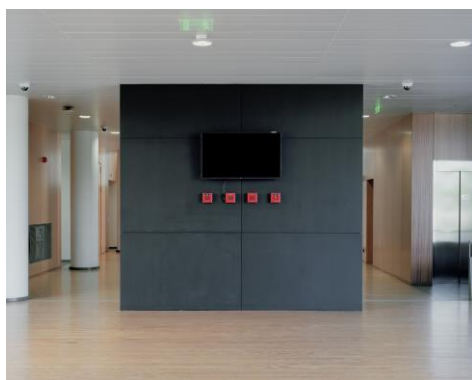


Figura 21 - António Rodrigues, Entrada, 2015

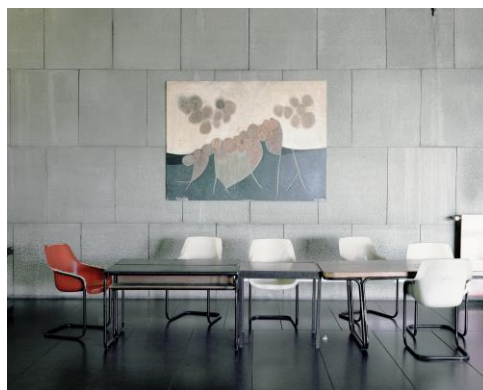


Figura 24 - António Rodrigues, Estudo, 2015



Figura 22 - António Rodrigues, Vasos, 2015



Figura 25 - António Rodrigues, Coluna, 2015

Anexo B – Planificação da exposição



Figura 26 - Planta do Porto Design Factory